

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГАОУ ВПО «Российский государственный
профессионально-педагогический университет»
Учреждение Российской академии образования «Уральское отделение»

А. Б. Костерина

**ИСТОРИЯ И МЕТАФИЗИКА
РУССКОГО ТЕАТРА**

Монография

Екатеринбург
РГППУ
2012

УДК 792

ББК ЦЗЗ

К72

Костерина А. Б.

К72 История и метафизика русского театра: монография / А. Б. Костерина. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2012. 311 с.

ISBN 978-5-8050-0438-5

Исследование посвящено поиску смысла существования русского театра как целостного феномена отечественной культуры, рассмотренного в единстве художественно-эстетических, религиозных и мировоззренческих ценностей.

Книга предназначена для искусствоведов, культурологов, философов, историков и всех, интересующихся отечественной культурой.

УДК 792

ББК ЦЗЗ

Рецензенты: доктор философских наук, профессор Ю. И. Мирошников (Учреждение Российской академии наук «Уральское отделение»); кандидат философских наук, доцент Н. М. Коржевская (ФГАОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет»)

ISBN 978-5-8050-0438-5

© ФГАОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет», 2012

© Костерина А. Б., 2012

Оглавление

Введение	5
Часть 1. Судьба русского театра	11
Глава 1. Судьба как духовный путь русского театра	11
1.1. Проблема пути-предназначения русского театра	12
1.2. Выбор пути как истины: основные тенденции русской теат- ральной школы	19
1.3. Пространство русского театра как основа многообразия и единства его пути	42
Глава 2. Судьба как дар целостности русского театра	58
2.1. Концепция органической целостности русского театра	59
2.2. Целостность как основа воспитания творческой личности в русском театре	90
2.3. Идея соборности как основа организации жизни русского театра	100
Глава 3. Судьба как суд русского театра	120
3.1. Судьба-суд русского театра в контексте Серебряного века	120
3.2. Судьба-суд русского театра Серебряного века в контексте современности	127
3.3. Традиции и новации в судьбе русского театра	141
Часть 2. Театральная культура Урала	148
Глава 1. Фольклорный театр	148
1.1. Истоки народного театра на Урале	148
1.2. Народная драма на Урале	170
1.3. Ярмарочно-балаганный театр	177
Глава 2. Крепостной и любительский театр на Урале	184
2.1. Особенности крепостного театра на Урале	184
2.2. Театр Николая Никитича Демидова	197
2.3. Театр Всеволода Андреевича Всеволожского	205
2.4. Театр Соломирских	213
Глава 3. Любительский театр на Урале	216
3.1. Значение любительского театра для провинции	216

3.2. Тобольск – центр театральной культуры Урала и Сибири в XVIII в.	218
3.3. Театры Прикамья в XIX в.	228
3.4. Екатеринбург – театральная столица горнозаводского Урала в XIX в.	242
3.5. Театральная жизнь уральской провинции	251
Заключение.....	271
Библиографический список.....	283
Приложение 1. Глоссарий	303
Приложение 2. Договор труппы актеров Тобольского театра с управляющим театром, коллежским ассессором Ишимовым.....	308

Введение

Когда предметом исследования является театр, то актуальность темы, как правило, определяется необходимостью охарактеризовать тот или иной исторический период его существования, осмыслить творчество конкретного актера, режиссера, драматурга, художника. Сегодня становится все более очевидным, что театр должен быть исследован не только в конкретных реалиях, но и через поиски смысла его существования, предназначения, путей реализации заданного ему дара, т. е. всего того, что обычно мы вкладываем в понятие «судьба». Кому и чему служит театр, для чего он нужен и нужен ли вообще?

Применительно к русской культуре вопрос о театре приобретает особую остроту. Сегодня в России во всех сферах жизни, в том числе и в театральном искусстве, происходит ломка коренных мировоззренческих основ и подчинение русской духовности принципам западного либерализма. Место культуры, рожденной «не от мира сего», бескорыстной в своем существе, хранящей духовные традиции своего народа, властно завоевывает цивилизация, нивелирующая индивидуальное и национальное. Даже для американского ученого Дж. Биллингтона очевидно, что в последнее время «русское искусство подвергается опасности полного уничтожения вирусом коммерциализации и иностранной массовой культуры» [20, с. 16]. Русский театр действительно теряет свою самоидентификацию. Особенно это стало заметно к концу XX в., когда восторжествовала эстетика постмодернизма с характерной для нее энергией разрушения традиционных ценностей. В таких условиях театру, основанному на традициях русской духовной культуры, грозит реальная опасность исчезнуть или раствориться в шоу-бизнесе. Врастая в постиндустриальную цивилизацию и подчиняясь требованиям глобализации, т. е. превращаясь в объект культурной экспансии западного общества, русский театр все дальше уходит от своих корней.

В новых условиях в России формируется особый вид театра – «среднеевропейский», или «общечеловеческий». Его спектакли наднациональны, они говорят об универсальных проблемах, актерская техника в них отточена, режиссура метафорична и в то же время абсолютно прозрачна; они (спектакли) изощренно точны и безупречно

выверены по средневропейским стандартам, но лишены главного – обаяния, идущего из глубины духа своего народа. Болезненное ощущение утраты вечного, корневого в существовании русского театра побудило нас обратиться к предельным основаниям концепции русского театра, заложенным в Серебряном веке.

Обращение к культуре Серебряного века обусловлено рядом причин. Во-первых, именно на рубеже XIX–XX вв. реанимируется и актуализируется понятие «судьба», создаются философско-религиозные и художественно-эстетические концепции судьбы русского театра. Во-вторых, период конца XIX – начала XX в. в истории русского театра является одним из самых ярких, плодотворных, «судьбоносных»: его по праву называют русским театральным ренессансом. В-третьих, театральные концепции, созданные в это время К. С. Станиславским, В. Э. Мейерхольдом, А. Я. Таировым, Н. Н. Евреиновым, во многом определили ход развития в XX столетии не только отечественного, но и европейского, а также американского театров. Они и по сей день являются живительным источником театральных идей.

Кроме того, судьба современного театра и культуры в целом может быть осмыслена только в ходе диалога¹ с предыдущими эпохами. Само по себе это явление служит определенным подтверждением существования своеобразного «кольца возврата», о котором немало размышляли творцы рубежа веков. Согласно этой модели, настоящее воспроизводит момент прошлого («возвратность мигов»), и отдельные культурные эпохи «всплывают» и «оживают» в культуре современности.

В рамках искусствоведения русский театр изучен достаточно полно и основательно. Исследования актерского искусства, драматургии, режиссуры, театральной критики велись и ведутся в широком диапазоне более двух столетий. Эпоха Серебряного века тоже анализируется всесторонне. Тем не менее, философское исследование феномена национальной самобытности русского театра в контексте культурного и театрального ренессанса конца XIX – начала XX в. может быть весьма плодотворным, поскольку дает возможность понять, что в конечном итоге органично для русской театральной тра-

¹ Определения этого и некоторых других достаточно специфичных понятий, касающихся театра, даны в глоссарии (прил. 1).

диции, что сохранилось после радикальной переоценки мировоззренческих и художественных ценностей в качестве духовных оснований русского театра, что осталось в рамках Серебряного века без дальнейшей проекции на развитие русской культуры, а что переросло ее, став явлением культуры мировой.

Проблема нашего исследования заключается в выявлении предельных оснований самобытности русского театра и может быть выражена в следующих вопросах: что выступает в качестве духовной основы русского театра? Какова роль концепта «судьба» в определении его самобытности? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо раскрыть мировоззренческие основы концепции пути-предназначения как духовного основания самобытности русского театра Серебряного века; рассмотреть духовное пространство русского театра в контексте многообразия и единства его пути; исследовать концепцию судьбы русского театра как своеобразного дара целостности; раскрыть особенности становления творческой личности в русском театре как реализацию дара целостности в сравнении с восточной и европейской методиками; исследовать соборный принцип организации жизни русского театра и концепцию судьбы как суда русского театра в контексте русской театральной традиции.

Вторая часть нашего исследования связана с изучением театральной культуры отдельного региона, а именно Урала. Дело в том, что в условиях глобализации региональная культура признается «устаревшей», менее значимой для современности, чем культура общедоступная, для всех равно открытая, – в нашем случае таковой является российская театральная культура. Ценность же провинциального начала в культуре состоит в том, что оно является главным носителем структур социально-исторической памяти территориального сообщества. Иначе говоря, понятие «провинциальная культура» указывает на онтологические структурные устои внутренних социальных пространств – устои, без которых эти пространства обречены на умирание. Провинциальность – характерная черта живой культуры России. С одной стороны, это отличительная макрохарактеристика российской культуры, с другой – источник ее разнообразия на микроуровне, источник многообразия внутренних пространств на просторах российского искусства. «Провинциальное бытие, с его отдаленностью от органов управления нацией, страной, государством, культурной жиз-

нию, со скромным в сравнении со столичным управленческим аппаратом и более бедными интеллектуальными ресурсами, обуславливает иные формы повседневного существования – несравненно более спокойного, замкнутого в частных семейных интересах, лишенного претензий, нарушающее соучастие в главных процессах, протекающих в масштабе всей страны и в силу этого наделяющего особой формой амбивалентной психологии – ощущением относительной независимости от центральной власти и одновременно покорностью исходящим от нее решениям, известным “комплексом неполноценности” и вместе с тем “комплексом духовного самодовольства”» [106, с. 8].

История изучения театральной провинции так же драматична, как и судьба самих провинциальных театров, актеров, антрепренеров. О них мало написано в прошлые времена, поскольку профессиональной критики в провинции не было, а из восторженных, но маловразумительных откликов любителей вряд ли можно составить истинное представление о том или ином актере, спектакле. К сожалению, уже давно сложилось устойчивое представление о провинции как о чем-то второсортном; ее культурную жизнь всегда считали упрощенным вариантом столичной, потому и изучение, к примеру, театральной истории в провинции казалось занятием малоинтересным и бесперспективным. Так, в монографии Т. А. Дынник читаем: «Чем дальше от Москвы, тем меньше культурных артерий, связывающих с жизнью столицы, тем меньше театров...» [83, с. 36].

На самом же деле часто происходило наоборот. Города, близко расположенные к столицам (Псков, Тула, Владимир и др.), жили «отраженным светом», театральная жизнь в них протекала довольно вяло, безынициативно, так как вполне естественно совершался отток лучших творческих сил в столицу. Но чем дальше от Москвы, тем больше накапливалось потенциальных возможностей для создания своих центров. В далеких «медвежьих углах» сочинялись оригинальные народные драмы, пьесы, оперы, создавались первые в России товарищества актеров (сосьете) и первые любительские театры из представителей крепостного сословия; раньше, чем в императорских театрах, шли некоторые пьесы; даже электричество в уральском театре появилось раньше, чем в столичном. Провинция была хорошим местом для театральных экспериментов, пробы сил молодых дарований.

Остается только пожалеть, что мало внимания уделялось ранее исследованию такого пласта русской культурной жизни, как театральная культура провинции. Лишь усилиями одиночек совершались прорывы в этой области знания. Большой фактический материал по истории уральского театра собрал писатель и краевед Ю. М. Курочкин. Он полностью восстановил репертуар первой профессиональной труппы на Урале (в Екатеринбурге), основателем которой был П. А. Соколов, и биографии сценических деятелей Урала XIX – начала XX столетия. Одним словом, Ю. М. Курочкина можно назвать летописцем профессионального театра на Урале. Настоящим событием стала его книга «Словарь сценических деятелей Урала», которая является итогом полувековой работы автора и единственным пока изданием такого плана по истории провинциального театра в России.

Между тем, театральная жизнь провинции никогда не замыкалась на деятельности лишь профессионального театра: она ярче, сложнее, разнообразнее и хронологически предвосхищает его возникновение. Автору «Словаря сценических деятелей Урала» было интересно заглянуть именно в эту допрофессиональную театральную реальность [131], ибо игровой обрядово-зрелищный язык скоморохов, балагуров-кукольников сформировался намного раньше традиций профессиональных трупп.

Кроме того, само понятие «профессиональный театр» для провинции есть весьма условное обозначение, так как профессионализм актера предполагает прежде всего наличие специальной подготовки, образования. Но если мы рассмотрим состав первой уральской «профессиональной» труппы, то обнаружим, что профессионалов «в чистом виде» здесь вообще не было, а основу труппы составляли крепостные актеры. Почти все актеры профессиональных театров в провинции – либо выходцы из крепостных трупп, либо «чистые» любители. Это и заставило нас обратиться в данной книге к исследованию крепостного и любительского театра, ибо только там можно обнаружить истоки «профессионализма» провинциальных актеров.

По утверждению Д. С. Лихачева, «именно провинция держала уровень... культуры» [142, с. 3]. Столичные города «только собирали все лучшее, объединяли, способствовали процветанию культуры. Но гений рождала именно провинция» [142, с. 3].

Представленная читателю работа по выявлению и систематизации объективно существующего *особенного* в театральной культуре Урала не исключает его из процесса развития *общего* в российской театральной культуре как части культуры мировой. Более того, качества *общего* невозможны без *особенного*. Это и провинциальное, и столичное, и всякое другое *особенное*, обеспечивающее диалектическое единство через многообразие, через оппозицию и диалог. Создание целостной культурологической картины российской театральной культуры – дело будущего, и под силу оно только большому коллективу исследователей.

Часть 1. СУДЬБА РУССКОГО ТЕАТРА

Глава 1. Судьба как духовный путь русского театра

Категория пути является первоосновой как для русской культуры в целом, так и для театра в частности. Находящаяся на перепутье, на перекрестке Востока и Запада Россия издревле вкладывала особый смысл в понятие пути, соотнося его со словами Христа «Аз есмь Путь, Истина и Жизнь». Если истинный путь, называемый еще в Писании «узким путем в жизни», «путем спасения», «путем Господним», «путем истины» и «путем прямым», ведет к целомудрию, т. е. органическому единству, крепости и целостности личности, то ложный путь, или переход с пути на путь, шатание по разным путям, блуждание по разным дорогам, а не движение по единственной правильной, «потеря своей настоящей стези ведет к распутству, блуду (блужданию), разврату (развороченности, развращенности души), греху, т. е. самоутверждению личности, противопоставлению ей Богу» [256, с. 179].

Осознавал ли русский театр свою судьбу как путь, предназначение, призвание до конца XIX в.? В чем состояло это предназначение?

Как известно, театр в России в качестве национального учреждения культуры, производства по выпуску спектаклей для зрителей существовал с 1786 г., хотя первый спектакль с участием немецких актеров состоялся в 1672 г. Это был ученический период русского театра. Осваивая азбуку европейского сценического искусства, русский театр примеривал чужое платье на себя. Первые попытки осмысления самобытности русского театра относятся к началу XIX столетия¹.

Какую роль в осмыслении пути-предназначения театра сыграл Серебряный век? Каким виделся путь-предназначение русского театра в конце XIX – начале XX в.?

Поскольку русская культура не знает середины, для нее существуют лишь крайности и противоположности, постольку проблема выбора пути приобретает огромную значимость: выбор пути – это уже выбор истины. Путь театра во многом зависел от того, как тот или

¹ См. работы П. Я. Чаадаева, В. Г. Белинского, Н. В. Гоголя.

иной режиссер решал оппозицию «театр – жизнь», или «жизненность – театральность». Для К. С. Станиславского важнее была жизнь в театре, или «жизненная» театральность; для Н. А. Евреинова – театр в жизни, или театрализация жизни; для В. Э. Мейерхольда и для А. Я. Таирова – театр в театре, или «театральная» театральность; для Е. Б. Вахтангова – синтез театральности и жизненности.

Стало уже традицией объяснять своеобразие русской культуры, а значит, и театра географическими особенностями России. Но культура зависит не столько непосредственно от объективной действительности (в частности, от пространства), сколько от осмысления этой действительности. Нам предстоит понять и объяснить сущность взаимосвязи пути русского театра (в его разнообразии) и пространства, задающего определенные параметры его развития: центра и провинции, Москвы и Петербурга, России и зарубежья.

1.1. Проблема пути-предназначения русского театра

Русские философы на рубеже XIX–XX вв. пытались осмыслить путь театра и путь русского искусства в целом в русле основной идеи, определившей мирозозерцание и мирочувствование эпохи Серебряного века, – идеи синтеза и всеединства.

Взаимоотношение между путями человеческого спасения и путями человеческого творчества есть, по мнению Н. Бердяева, центральная, самая мучительная и самая острая проблема нашей эпохи [18]. Русские мыслители Серебряного века прекрасно понимали, что путь творчества и путь спасения не могут существовать друг без друга. «Всеми своими корнями искусство уходит в религию, но это не значит, что оно может заменить религию, оно гибнет само от длительного отсутствия религиозной одухотворенности, от долгого погружения в рассудочный, неверующий мир» – считает В. Вейдле [41, с. 153]. Ни одна область творчества, по мнению философа, не страдает от секуляризма, от общего отрыва культуры от церкви так, как искусство. «Художник в наше время – духовное лицо среди мирян, он исповедник, он мученик», – пишет В. Вейдле в своей книге «Умирание искусства» [41, с. 154]. «Истина, Добро и Красота в православном сознании воспринимаются не как три разных начала, а как одно. По Флоренскому, это одна и та же духовная жизнь, но под разными уг-

лами зрения рассматриваемая: явленная истина есть любовь; осуществленная любовь есть красота; самая любовь есть действие Бога во мне и меня в Боге» [41, с. 75].

Идея синтеза и всеединства как всеединства Добра, Истины и Красоты имела своеобразное преломление в своем конкретном воплощении. В частности, в художественной сфере этого времени на первый план выходит стремление к слиянию жизни и искусства. Творческим людям Серебряного века театр был насущно нужен, поскольку наиболее откровенно отражал осуществление заветной цели искусства: быть теургическим, жизнеизменяющим, жизнеобразующим. «Более чем какой-либо род искусства, театр изобличает кощунственную бесплотность формулы “искусство для искусства”. Ибо театр – это сама плоть. Та высокая область, в которой “слово становится плотью”. Вот почему почти все, без различия направлений, сходятся на том, что высшее проявление творчества есть творчество драматическое... Именно в театре искусству надлежит столкнуться с самой жизнью, которая неизменно певуча, богата, разнообразна...», – писал А. Блок в статье «О театре» [25, с. 85].

Театр превращается в *храм*, в котором возможно духовное единение – тот самый синтез искусств и всеединство, о котором мечталось. Заметим, что отношение к театру как к храму, таинству, где происходит единение земного и небесного, было традиционным для русского театра.

Первым, кто заговорил о театре как о «лестнице к Богу», храме, как о кафедре, с которой много можно сделать добра людям, был Н. В. Гоголь. Его современник, великий М. С. Щепкин, учил актеров: «Театр для актера – храм. Это его святилище! Священнодействуй или убирайся вон» [288, с. 36].

Для Станиславского, Немировича-Данченко и всего Московского художественного театра (МХТ) искусство и есть религия. В статье «Театр-храм. Артист-жрец» Станиславский высказывается следующим образом: «Искусство и театр должны возвыситься до храма, так как религия и чистое искусство очищают душу человечества... Пусть явятся артисты-жрецы, артисты-священнослужители, с чистыми помыслами, возвышенными мыслями и благородными чувствами, тогда само собой и создастся искусство. Молиться можно и под чистым небом, и под душевной кровлей, без слов и со словом, так как не место,

а сами люди создают ту атмосферу, которая превращает простой хлеб в великолепный храм... Никто еще не пытался очиститься и молиться в театре. Напрасно! Горячая молитва одного человека может заразить толпу... Только чистые артистические души создадут то искусство, которому стоит построить новые храмы» [223, с. 556]. Станиславский обожествлял театр. Он перетолковал важнейшие религиозные догматы в правила жизни в искусстве. В его системе легко найти соответствие таким понятиям, как «обет», «смирение», «послушание». Студия Художественного театра, созданная Станиславским с помощью Сулержицкого для обучения актеров системе, по воспоминаниям современников и самих участников, была чем-то вроде монастыря со своим неписанным уставом и правилами поведения и даже превращалась в своего рода чистилище [5]. Драматург В. Туношенский называл актеров МХТ театральными иноками. «Эти молодые люди поняли, – полагал он, – что служение искусству требует “монастырского устава”» [Цит. по: 200, с. 76]. «Мог ли “монастырь” стать “театром”? – вопрошал П. А. Марков. – Или же “театральному” суждено было победить и разрушить “монастырское”? Вопрос оказывался тем серьезнее, что именно в утверждении единого мироощущения, единой воли и лежало в те годы “оправдание” театра как художественного явления» [155, с. 350]. Современный актер и режиссер С. Юрский очень верно подметил, что «Станиславский создал Библию театрального артиста, а творческое житие Чехова дает путь живого к ней прикосновения» [Цит. по: 36, с. 71].

Идея театра-храма, театра, где не просто действуют, но священнодействуют, была для Мейерхольда, особенно в период его работы на Офицерской, еще более обязательной, чем для Станиславского. В символистском театре-храме создавались образы, «проникнутые чувством безысходного трагизма и овеванные мистическим трепетом перед таинственным могуществом потусторонних сил. Бытовая достоверность речи и характерность пластики, обязательные для актера психологического реализма, в театре-храме оказывались неприемлемы. Его мизансцены не копировали “пошлую” действительность, а складывались в пластическую музыку застывших, будто изваянных скульптором композиций человеческих тел. Повседневной суете буден возражала принципиальная “неподвижность” театра-храма» [14, с. 356]. Понимание театра в «иконописном» ключе вступало в яв-

ное противоречие с национальными традициями русского актерского искусства, которые имели неискоренимую жажду лирического самовыражения. Спектакли А. Я. Таирова, Н. А. Евреинова, Е. Б. Вахтангова также далеко «воспаряли» от современной действительности. Независимо от того, что они ставили – трагедии рока, вариации на темы комедии дель арте, литургические драмы или старинные фарсы, – все их постановки создавали причудливый и неповторимый мир «второй реальности», реальности подчеркнуто театральной, которая вытесняла и подменяла собой реальность жизненную.

Приближала театр к храму и особая приверженность его творцов к мистическому трепету. Во время работы над спектаклем по пьесе М. Метерлинка «Смерть Тентажиля» Мейерхольд неустанно напоминал актерам, что пьесы Метерлинка – это мистерии, таинство, «экстаз, зовущий к всенародному религиозному действу, к пляске под звуки труб и органа, к вакханалии великого торжества Чуда... Драмы Метерлинка – “больше всего проявление и очищение душ”» [159, с. 133]. «Искусство Метерлинка здорово и живительно. Он призывает людей к мудрому созерцанию величия Рока, и его театр получает значение храма» [159, с. 133]. Мистицизм Метерлинка, по мнению Мейерхольда, становится последним приютом «религиозных беглецов, не желающих склоняться перед временным могуществом церкви, но и не думающих отказываться от свободной веры в неземной мир. Разрешение религиозных вопросов может совершиться в таком театре. И каким бы мрачным колоритом не было скрашено произведение, раз это мистерия, оно скрывает в себе неутолимый призыв к жизни» [159, с. 132].

Для Серебряного века в целом было характерно высокое трагическое миросозерцание. Размышляя о пути-предназначении театра, Ф. Степун говорит, что театр должен стать «духовным наследником современности», «метафизическим оправданием эпохи», «провозвестником трагического миросозерцания, религиозного по своей сущности и монументального по своей форме» [235, с. 115]. Степун отрицает театр бытовой выразительности, противопоставляя ему театр как преобразование жизни в подлинное бытие. Но отрицает с оговоркой, что отрицание театра бытовой выразительности не должно быть понято как принципиальное изгнание быта со сцены. Отрицанию подлежит не быт, но только быт во имя быта, т. е. бытовизм. Быт же во

имя бытия, т. е. символически трактованный быт «Ревизора» или «Грозы», изгнан со сцены театра будущего, конечно, быть не должен.

Утверждая театр высокого трагического лицедейства, философ подчеркивает, что было бы неправильно рассматривать трагический театр как театр исключительно трагедийного репертуара. Понятия трагического и трагедийного отнюдь не совпадают, по мысли Степуна. Трагично по существу всякое пророческое искусство – искусство, устремленное к метафизическому просветлению жизни. В трагическом театре правомерно потому всякое действие: будь то высокая трагедия, завоевывающая метафизический план жизни, лирическая драма, тоскующая о нем, или осмеивающая во имя него великая комедия.

Театр этого периода был просто одержим возложением на себя великой миссионерской обязанности и занятием места храма в жизни. Правда, «засывая в театр-храм, – писал А. Белый, – они забыли о главном. Храм предполагает культ, а культ – веру и религию. Они даже не называли по имени того бога, которому собираются поклоняться, превратив религию в смесь гносеологии и игры» [14, с. 362]. Не оставив камня на камне от идеи театра-храма, Белый пишет, что «не от жизни должны мы бегать в театр, чтобы отплясывать там вокруг трагического козла, – самую жизнь нужно превратить в драму. Как форма творчества, драма сильнее жизни и обладает наивысшей жизнестроительной способностью, превосходящей другие виды творческой деятельности. В процессе овладения творчеством жизни искусство и театр – лишь временная мера, тактический прием. Когда человек в полном смысле осознает себя творцом, ему не понадобятся никакие формы искусства, включая театр» [14, с. 362]. Белому кажется, что он нашел ответ на вопрос о назначении театра, о месте религии. На самом деле он из одного «рокового противоречия» попал в другое, которое у него называется «антропософский храм Гетеанум».

Установка в России на «сверхтеатр», «всеискусство» неизбежно должна была породить мессианскую идею. Сокровенное чувство мессианства в высшей степени было присуще русскому театру, но никак не чувство национальной исключительности, понятой по Хомякову или Бердяеву, а, напротив, как чувство всечеловечности, «вселенскости». Мессианизм русского театра свидетельствует как раз о его наднациональности и надконфессиональности.

Известен факт, что К. С. Станиславский отказался от роли в «Селе Степанчикове», потому что в глубине души ожидал, что после этого спектакля прекратится мировая война, люди перестанут убивать друг друга. Будучи по натуре идеалистом, он и в полковнике Ростаневе прежде всего воспринимал, одобрял и любил идеалиста, т. е. хотел «покоя», красоты, отсутствия несчастий для себя и всех вокруг себя в Степанчикове, имел желание жить по-божески, по правде «создавать добро, а не бороться со злом» [193, с. 297]. «Испытав чудодейственное слияние с ролью [Станиславский]... побывал в артистическом раю и не хотел уже мириться ни с чем иным в искусстве» [224, с. 182]. И решил, что если играет пока не так, то не будет играть вовсе.

Мессианское сознание, как исключительно жертвенное сознание, призванное служить народам мира делу их избавления от зла и страдания, по выражению А. Смелянского, «было вписано в генетический код русской культуры» [215, с. 43]. А театр по своей молодости, наивности и благороднейшему самолюбию еще и усиливал эту тенденцию. Даже покинувшие Советскую Россию в 1920-х гг. артисты считали свое пребывание в зарубежье служением русскому искусству в той форме – эстетической и этической, – которая стала невозможна в Москве. Сохранилось письмо М. Чехова, написанное им весной 1930 г. президенту Чехословакии Томашу Масарику [Цит. по: 36, с. 66]:

«Глубокоуважаемый господин президент!

Целый ряд обстоятельств заставили меня полтора года назад покинуть Россию. Тем самым моя художественная деятельность была внезапно прервана. Здесь, вне пределов России, я продолжаю театральную работу, которую до сих пор вел на родине в Московском Художественном Театре 2, где был актером, режиссером, художественным руководителем и директором этого театра. Вместе со мной покинули Россию еще несколько артистов (В. А. Громов, А. Д. Давыдова, А. М. Жилинский и В. В. Соловьева).

Мне трудно примириться с мыслью о том, что целая отрасль нашей русской театральной культуры должна погибнуть. Все то, что создавали оба Художественных театра в Москве, как бы ни были велики их достижения, еще не есть завершение, не есть органический конец их деятельности. Внешние влияния тенденциозного контроля и узко агитационные требования цензуры в России лишили ху-

дожника свободы в области его творческой деятельности. Но еще много сил, много художественных замыслов и культурных стремлений живет в душах тех, кто воспитан и вырос в стенах Художественного театра...

Я хочу спасти ту прекрасную театральную культуру, которая некогда вдохновляла меня и дала мне, как художнику, жизнь. Я хочу служить дальнейшему процветанию и развитию тех заветов, которые я получил от моего учителя, Константина Сергеевича Станиславского».

Мессианская идея, присущая русскому театру, тесно связана с понятием служения, отличного от понятия службы. Служба – понятие мирское, поэтому характерно для мирских, земных учреждений. Службу проходят в армии, на службу ходят в департамент, даже в церкви идет служба. Но никогда не говорили на Руси о службе Богу, а только о служении Богу. Аналогично с театром. В России театр всегда был внецерковен. Он без посредников общался с Богом, занимал место храма на земле. Поэтому, начиная с Гоголя, в России говорили о служении театру как о выполнении определенной миссии. Особенно остро чувство миссии ощущалось в эмиграции. М. Чехов до последних дней оставался верен пути русского театра – даже тогда, когда потерял интерес к реально существующему театру. В письме от 5 мая 1953 г. Чехов писал А. Бергстрему: «Теперь театр потерял для меня всякий смысл и бывшее очарование. Вы жалуетесь на скандинавские театры – понимаю Вас. Но теперь умножьте Вашу жалобу раз на 100, и Вы поймете мою муку здесь: непроходимый материализм, пошлый натурализм и, при этом, полное самодовольство!» [Цит. по: 36, с. 365]. Но, вопреки всем обстоятельствам, Чехову удалось донести до своих учеников разных национальностей мысль о том, что театр может быть не коммерцией, а искусством, свободным и одухотворенным, что «всякое творчество в Боге и только в Боге» [41, с. 269].

Национальное понимание русского театра и искусства в целом глубже всего раскрыто в работе «Основы художества...» И. А. Ильина [105]. Для него искусство есть художество. И это не случайно. В греческих текстах аскетических сочинений термину «художественное делание» соответствует слово, которое означает и буквально «технику» молитвы, и искусство ее, ведущее к созерцанию Божественного света

и благодатной красоты. Аскетику святые отцы тоже называли не наукою и даже не нравственной работою, а «Искусством, Художеством, мало того искусством и художеством по преимуществу, – “искусством из искусств”, “художеством из художеств”» [256, с. 99].

Нарекая искусство художеством, Ильин тем самым обнажает его корневую сущность, которая состоит в том, что «через искусство прозревает себя созданная Богом сущность мира и человека» [105, с. 56]. Философ удивительно точно передал национальное понимание предназначения искусства. Для него все великое в искусстве родилось из служения, служения свободного и вдохновенного, приносящего радость. Особенно остро радость служения на путях искусства испытывали художники, оказавшиеся в эмиграции (Ф. Шалапин, М. Чехов, С. Волконский и др.). Если для европейской традиции искусство – явление сугубо эстетического порядка, т. е. искусство служит человеку, то для русской традиции искусство не столько эстетическое явление, сколько религиозно-эстетическое, когда душа художника самозабвенно сливается с Богом. Здесь человек через искусство, на путях искусства служит Божественному мирозданию.

1.2. Выбор пути как истины: основные тенденции русской театральной школы

Русский театр – сравнительно молодой театр, ему всего два с половиной века, и появился он в то время, когда ведущим театрам мира – восточному (китайскому, индийскому) и европейскому (наследнику античного театра) – было более двух тысячелетий. Огромная разница!

России предстояло сделать выбор пути, по которому будет развиваться русский театр. Но на самом деле речь шла о выборе истины. О выборе, который, по сути, был предreshен, ибо «отчасти мы носим ведь Запад в самих себе, определяемся его духовными исканиями и попадаем неизбежно в его тупики, но отчасти стоим мы и на другом пути, на том пути, который открыт нам нашим православным восприятием культуры и жизни, человека и природы» [96, с. 235].

Не каждому народу выпадает честь самому выбрать веру. России была дарована Божественная свобода выбора. Сегодня специалистами уже доказано, что «выбор Владимира – это суверенный, сво-

бодный выбор. Византия не навязывала Руси свою веру, да и не в силах была ее навязать» [180, с. 325]. Крещение не было отречением. Русь создала свой вариант православия, терпимый и открытый, создала сложную и равновесную культуру.

Способ игры, как и способ восприятия театрального действия, зависит, прежде всего, от веры исполнителей и зрителей. Если учителями русских в вопросах веры были православные византийцы, то в сфере театра ими стали протестанты и католики. Русский театр осужден самой историей на глубочайшее раздвоение, поскольку, по выражению В. В. Зеньковского, «внутренним чутьем мы обращены к иным перспективам, чем те, которые открываются нам сквозь призму западного пекулярного искусства» [96, с. 236].

По иронии судьбы русский театр появился в эпоху царствования «тишайшего» глубоко религиозного Алексея Михайловича, того самого, который своим указом от 1649 г. запретил деятельность скоморохов: «Чтоб мирские всяких чинов люди к церквам Божиим приходили и стояли меж себя смирно, и скоморохов с домрами и гусями и волынками и со всякими играми в дом к себе не призывали, и медведей не водили, и с сучками не плясали и никаких бесовских игр не творили... Где такое бесчиние объявится, или кто на кого такое бесчиние скажет, тех людей велеть бить батоги» [283, с. 120–121].

А спустя 23 года – в 1672 г. – произойдет событие, благодаря которому царь Алексей войдет в историю русского театра. Впрочем, первый спектакль, поставленный в России, нельзя назвать явлением русского театра: это было чисто немецкое явление на русской почве. Немецкий пастор Иоганн Готфрид Грегори со своими учениками разыграл перед царем «Артаксерксово действо». Уже первый спектакль обнаружил противоречие между православной ментальностью и западной театральностью, основанной на иной вере.

В прологе «Артаксерксова действия», первой русской пьесы русского придворного театра, актеры обращались к зрителю-царю с такими словами [194, с. 103]:

*Что же есть дивно,
Яко Артаксеркс, аще и мертв, повелению твоему последует?
Твое убо державное слово того нам жива представляет...
Возри, како сей царь, ныне предстоя,*

*скифетр свой полагает к ногам вашего милосердна
и како Есфирь, смиренно предстоя, припадает,
их же людие вси власти твоей покорно
по должности и к службе готови себя являют.*

Здесь явно выражено новое понимание судьбы, истории. Если прежде история творилась Божьим промыслом, который и определял судьбу человека, то теперь человек предъявляет свои права на историю, пытается овладеть ею. Событие не находится в зависимости от Бога; оно лишь «аппликация» на бесконечном потоке времени. История теперь самоценна вне отношения к Богу, вечности и душе. К истории можно относиться как к уроку, она дает пищу для размышлений, для забавы, для развлечения. Но история – и в этом главное – нимало не предопределяет судьбу потомков, их земное бытие. Прошлое мертво.

Вот и ветхозаветный Артаксеркс в пьесе изображается вне Христа, вне вечности, безотносительно к ним, не как символ, а сам по себе, как «аппликация» на потоке времени. Он сопоставлен только с царем Алексеем Михайловичем, – и то лишь потому, что оба они государи. Из этого можно заключить, что через несколько лет или веков и царя Алексея «оживят» будущие драматурги.

Так и происходило в раннем русском театре. Один из идеологов этого времени Симеон Полоцкий (1629–1680), о котором Г. Флоровский отозвался как о довольно заурядном, но очень ловком и изворотливом монахе, первом проводнике западной науки и богословия в Москву [259], написал для русского театра две пьесы: «О Навходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных» и «Комидию притчи о блудном сыне». В отличие от церковного обряда Пещного действа, который совершался за неделю до Рождества Христова, пьеса Симеона Полоцкого не имела никакого символического смысла. Ее задача – «оживить» историю, извлекая назидательный смысл [194, с. 162]:

*То комедийно мы хотим явити
И аки само дело представити
Светлости твоей и всем предстоящим
Князем, боляром, верно ти слушающим,
Во утеху сердец.*

Здесь открыто проводится параллель между двумя равноправными персонажами – царем Навходоносором и царем Алексеем Михайловичем. Согласно риторике, которую Симеон Полоцкий знал досконально, слово «комидия» означало «*argumentum comoediarum*» – не истинное, но правдоподобное изображение прошлого [180, с. 74]. Чин Пещного действа был «истинным», «комидия» же Симеона Полоцкого всего лишь «правдоподобной». Так на смену вере приходит культура, на смену вечности в настоящем – отдаленная история.

Сходную идеологическую нагрузку несет и пьеса «Комидия притчи о блудном сыне». Великому посту предшествуют четыре приуготовительные недели: о мытаре и фарисее, о блудном сыне, мясопустная и сыропустная. Все это – Масленица. Как и Святки, Масленица тоже объединяла церковную и народную обрядность (Масленица стала зависимой от Пасхи). Полемизируя «Навходоносором...» со Святками, Симеон Полоцкий «Комидией притчи о блудном сыне» полемизировал с одной из приуготовительных к Великому посту недель. Опять происходила замена веры культурой, обряда зрелищем, развлечением. Может быть именно поэтому царь Алексей Михайлович десять часов подряд высидел на первом спектакле: он не решался покинуть театр, ибо привык к тому, что нельзя покинуть храм.

Корни этого явления – в православном мироощущении, в его отличии от протестантской и католической этики и эстетики. По словам П. Флоренского, «протестант уничтожает Христа, превращает его в моральную схему, а католик желает надеть на себя личину Христа, подражать ему, имитировать... Отсюда чувственный характер католической мистерии, драматизм, пластика, мистика не умная, а воображительная, ведущая к стигматизации, эротизм и истеричность» [256, с. 723].

По верному замечанию Г. Гачева, «та или иная вера человека есть ориентированность его нутра, его “я” и личности на так расположенный космос, существа, вещи, идеи и ценности в нем, что переменить веру – выбить стержень из человека» [53, с. 86].

Анализируя зависимость восприятия искусства и жизни от метафизических и психологических построений, П. Флоренский отмечает: «Основное различие в устремлениях к католицизму и к протестантизму сводится к различию психологических типов – зрительного и слухового. “Католики” – люди зрительного типа, а “протестанты” –

слухового. Православие же есть гармоническое равновесие того и другого, зрительного и слухового типа. Понятно, что объективность зрительских впечатлений и субъективность слуховых соответственно учитывается религиозными складами и настроениями души. Там, где наиболее возвышенным является внешнее, где предметом религиозных переживаний признается данность мира, основным в религиозной жизни провозглашается зрение. Там же, где, наоборот, наиболее оцениваются волнения человеческого духа, и они именно почитаются наиболее внятными свидетелями о Безусловном, – там верховенство утверждается за слухом, слухом и речью» [257, с. 37]. Что касается гармонии зрения и слуха, характерной для православного мировосприятия, то она связана, прежде всего, с тем, что в тонком вопросе о соотношении духовного и материального, Божественного и земного православные избегали крайностей, стремились к целостности. Все, что могло дать хотя бы небольшой перевес материальному началу, воспринималось уже как огрубление духовного бытия. Эту особенность русской религиозности, которая от Логоса исходит, В. В. Зеньковский назвал «принципом духовного такта» [96]. В нем получил отражение основной идеал православия, который не столько этический, сколько «религиозно-эстетический» [33, с. 120].

Восточное мировосприятие при всех базовых различиях с русским имеет в то же время с ним много общего. Японский исследователь Кимура Седзабуре называет европейцев «людьми голоса». «Человек, не произносящий слов, – пишет он, – для европейцев не может быть живым человеком. Диалог европейцев – это почти единственная возможность для самоутверждения и самозащиты. У них не существует “такого диалога” в японском стиле, когда собеседники пытаются взаимопроникнуться душой и понять друг друга посредством чувств. У японцев глаз, являясь органом зрения, одновременно является и органом речи; встретив взгляд другого, японец понимает движение его души, его чувства» [208, с. 249].

Если Восток в вопросах веры и культуры проявлял лояльность к «чужому», то Запад полагал «свое» единственно возможным и верным и активно навязывал «свое» «чужим». Итак, Запад пытался наставить театр в России по своему пути. Факт этот имел для нас огромное значение. С одной стороны, русские люди, приобщаясь к театральной культуре Запада, как бы сокращали для себя путь собствен-

ного восхождения на высоты театрального искусства. В этом отношении поражает то, с какой быстротой русский театр осваивал чужой опыт, причем не опосредованно, через Восточную Европу, а, так сказать, из первых рук. Лучшие актеры Германии, Италии, Франции обучали сценическому ремеслу начинающих российских артистов. Русский театр оказался талантливым учеником. Менее чем за полвека он прошел огромный исторический путь, освоил опыт, традиции всех прошедших веков европейского театра от античности до классицизма.

Если в XVIII в. русский театр был старательным учеником прошлого театра Европы, то в XIX в. он с успехом осваивает современные ему уроки европейского романтизма и перестает быть театром, перенимающим не им сотворенный стиль, т. е. освобождается от прямого ученичества. А уже в XX столетии Европа заинтересовалась русским театром и стала приглашать на гастроли отдельные труппы, режиссеров и актеров.

Но всякое хождение по чужим путям чревато ослаблением собственной воли к творчеству, потерей своего лица, неумением понять и оценить театральные традиции своего народа. Отмечая это своеобразие русской духовности, С. С. Аверинцев пишет: «Нам не дано самоутверждаться – ни индивидуально, ни национально... Всякий настоящий русский, если только он не насилует собственной природы, смертельно боится перехвалить свое...» [2, с. 213]. Целые поколения русских актеров попадали и попадают в плен Западу, страстно следуя его театральным образцам. Авторитет учителя в лице Европы столь велик, что стремление русского театра догнать Европу и понравиться ей, к сожалению, и сегодня сохраняется. Хотя, по мнению П. М. Бичилли, «то, что Россия отстала от Европы в своем развитии и потом должна была наспех догонять Европу, было величайшим несчастьем, поскольку дело идет о Цивилизации, поскольку же дело идет о Культуре, – это было величайшим даром судьбы...» [23, с. 148].

Серебряный век взорвал представления о единственном пути-предназначении театра – классическом, традиционном, ясном, при котором театр и жизнь рассматриваются как две параллельно существующие структуры, не связанные между собой.

В конце XIX – начале XX в. в России создается множество театров, каждый из которых исповедует свой путь.

Театральная жизнь рубежа веков чрезвычайно насыщена и разнообразна. После отмены в 1882 г. театральной монополии в Москве и Петербурге быстро растет количество новых театров, появляются многочисленные театры-кабаре, театры миниатюр, парки отдыха.

В начале XX в. кроме казенных театров в одном лишь Петербурге работали Театр Литературно-художественного общества (Малый, или Суворинский), театр В. Ф. Комиссаржевской, Общедоступный театр под руководством П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, «Новый театр» Л. Б. Яворской, театр «Фарс», театр Неметти, театр «Аквариум», Панаевский театр, Василеостровский театр, театр С. Ф. Сабурова и многие другие.

Аналогичные процессы происходили и в Москве. Здесь в 1882 г. возникла самая долговременная частная антреприза в России – театр Ф. А. Корша. В 90-е гг. помимо МХТ появились театры «Скоморох», «Парадиз», в 1904 г. в «Эрмитаже» открыл свой «Фарс» С. Ф. Сабуров. В апреле 1905 г. была попытка, по инициативе актера МХТ Н. Н. Вашкевича, создать театр Диониса. В ноябре появился Ибсеновский театр, но премьерой «Росмерсхольма» его деятельность закончилась. В сентябре 1909 г. начал действовать московский театр К. Н. Незлобина, где режиссерами работали К. А. Марджанов и Ф. Ф. Комиссаржевский. 15 января 1913 г. премьерой спектакля «Гибель Надежды» Г. Гейерманса открылась Студия МХТ (Первая студия), руководил которой Л. А. Сулержицкий. С октября 1913 г. до весны 1914 г. существовал Свободный театр, созданный К. А. Марджановым. В следующем сезоне на его основе были созданы два новых театра: Камерный театр с А. Я. Таировым во главе и Московский драматический театр супругов В. П. и Е. М. Суходольских.

О пути-предназначении театра в это время спорят, размышляют критики. Причем нужно отметить, что уровень критического анализа заметно меняется, если сравнивать с XIX в. Об этом говорят даже имена: Н. Е. Эфрос, Л. Я. Гуревич, А. Р. Кугель, Г. И. Чулков и др. Критики все настойчивее обращаются к эстетическим и философским вопросам времени, пытаются глубже понять сценический процесс, вписать его в общий ход культурного развития. Живой интерес вызывают новые европейские театральные теории и режиссерские эксперименты Андре Антуана, Отто Брами, Гордона Крэга, Макса Рейнхардта и др.

Истина, как и путь, зависела от времени, от пространства, от личности художника, от того, как он разрешал роковую для России антиномию жизни и творчества. Так, если мы рассмотрим пути двух главных титанов-реформаторов и творческих антагонистов русской сцены Станиславского и Мейерхольда, то обнаружим, что каждый из них антиномию жизни и творчества решал по-своему.

Станиславский истину видел в самой жизни. Формулой его творческого пути стали слова: «В театре все должно быть как в жизни». Чтобы понять новаторское значение его реформы, нужно вспомнить, что вплоть до конца XIX в. главной целью сценического искусства считалось создание некоего иллюзорного мира, внешне уподобленного реальному миру. «В театре долгими годами приучали зрителя к всевозможным небылицам», – пишет Станиславский в своих записных книжках [222, л. 5]. Сложился в том театре и определенный тип актера – Станиславский называл его «актером-докладчиком». Проза, казенщина, скука, царившие на сцене и в закулисе, убивали всякое творческое начало в старом театре. В нем не было жизни. Были лишь отдельные творческие прорывы великих актеров, несущие жизнь на сцену, но «погоды» они не делали. Вспоминая о рождении Художественного театра, Станиславский подчеркивал, что он «начинал свое дело в то время, когда театры дошли до мертвой точки в своей рутине и закоренелых ошибках» [225, л. 39].

Система, над которой всю жизнь работал Станиславский, представляла собой органическое единство технических приемов и их этического оправдания, а в основе этого союза лежало представление о единстве творческой личности актера и его творческого акта. Станиславский, поднявший образ актера на небывалую высоту, сам актер по призванию, ненавидел всю жизнь именно актера, актера-каботинца. Актер-лицедей казался ему лжецом, олицетворением художественной, человеческой и социальной неправды. Разоблачению актера-лжеца посвящены его книги, статьи. Знаменитое «Не верю!» Станиславского, отвергавшее актерскую фальшь, звучало и как заклятие, и как «Сгинь!». Режиссерская техника Станиславского сводилась к тому, чтобы мотивировать и обосновывать каждую реплику, каждый жест и каждое действие актера на сцене. А его общая художественная установка заключалась в том, чтобы дать высокие этические

оправдания театру. Сын фабриканта и сам фабрикант, практичный в делах, Станиславский отвергал какой бы то ни было цинизм – практический ли, идейный, издавна распространенный в актерской среде. Отвергал он и способность актеров с равным усердием служить добру и злу. Гений и беспутство – вещи несовместные для Станиславского. Особенно яростно он отвергал актерское презрение к труду, привычку к праздности, бездеятельности духа. Последний его труд, написанный уже перед самой смертью, назывался «Этика». «Насколько миссия подлинного актера-создателя, носителя и проповедника прекрасного возвышенна и благородна, – писал в нем Станиславский, – настолько ремесло продавшегося за деньги карьериста и каботина недостойно и унижительно. Всю вашу жизнь ищите демаркационную линию, отделяющую плохое от хорошего в нашем искусстве. Сколько людей среди нас отдают свою жизнь служению плохому и не ведают об этом, так [как] они не умеют правильно учесть воздействия своей игры на зрителя. Эта неразборчивость и беспринципность в нашем искусстве привела театр к полному упадку, как у нас, так и за границей... Актер обязан и в жизни быть носителем и проводником прекрасного. В противном случае он одной рукой будет творить, а другой рукой разрушать творимое» [229, с. 33].

Всю свою жизнь Станиславский-режиссер посвятил тому, чтобы изгнать из театра «театр», чтобы приблизить его «к жизни, к природе, к естественному, то есть к Богу» [223, с. 290]. Приверженцам школ и правил в искусстве он часто повторял: «Да посмотрите вы, законники в искусстве, вокруг, на мир божий. Посмотрите на небо и облака, каких только линий и красок в них нет, – правильные и вычурные, до которых еще и не додумывались, и все они просты и естественны, как все в природе. Красота разбросана везде, где жизнь. Она разнообразна, как природа, и никогда, слава богу, не уложится ни в какие рамки и условности» [223, с. 291]. Так и творчество самого Станиславского трудно уложить в рамки одного стиля или канона. Он с одинаковым успехом ставил спектакли в духе натурализма и психологизма, традиционализма и символизма. При этом всю жизнь оставался верен «театру правды, театру естественного творчества и природной непосредственности, ...театру красоты, но только не той придуманной, выложенной красоты, которую любит театральность, а красоты естественной, природной, красоты натуры» [223, с. 589].

Мысли Станиславского оказались удивительно созвучны толкованию жизни и красоты, которое вынашивал Л. Н. Толстой. Для великого писателя истина состояла в том, что «жизнь есть все» и «Бог есть жизнь». «Задача человека в жизни – спасти свою душу; чтобы спасти свою душу, нужно жить по-божьи, а чтобы жить по-божьи, нужно отрекаться от всех утех жизни, трудиться, смиряться, терпеть и быть милостивым» [43, с. 125]. «Душа Толстого сливается с радостной жизнью мира, – пишет о нем Вересаев. Всюду вокруг эта близкая, родная душа, единая жизнь, – в людях, в животных, даже в растениях, – “веселы были растения”, – даже в самой земле: “земля живет несомненною, живою, теплою жизнью, как и все мы, взятые от земли”. Не разумом, не умственным путем познает Толстой это единство, а проникновением другого рода, несравненно более полным и глубоким, чем проникновение разума» [43, с. 229]. И великий писатель Л. Н. Толстой, и реформатор русской сцены К. С. Станиславский представляют собой аполлоновский тип художника.

Тема Аполлона и Диониса оказалась очень востребованной в России начала XX в. Возрожденная Ницше, она получила развитие в работах Вяч. Иванова, А. Белого, В. Вересаева. В книге последнего с выразительным названием «Живая жизнь» боги древности Аполлон (бог счастья и силы) и Дионис (бог страдания) олицетворяют два взгляда на мир, два фундаментальных направления в истории человеческой мысли, два основных мироощущения людей. Философ связывал их с именами Толстого и Достоевского. В нашем исследовании аполлоновский и дионисийский пути в театре связываются с именами Станиславского и Мейерхольда.

Чтобы понять путь творчества, избранный Станиславским, обратимся к трактовке аполлоновского В. Вересаевым. «В душе аполлоновского человека прочно живет ощущение, что на свете нет ничего страшного, нужно возносить свой дух выше страданий и жить, жить и радоваться жизни. Аполлоновская религия исходила из того, что самое высокое и прекрасное, чем может человек прославить Бога и вызвать его одобрение, – это собственная радость и счастье» [43, с. 21]. Аполлоновскому человеку свойственно «глубоко религиозное отношение к жизни и полнейшее отсутствие потребности в теодицее или в космодицее. Жизнь божественна и в то же время несправедлива.

Мрачное понимание жизни чудесным образом совмещалось в нем с радостно-светлым отношением к ней. Ужасы и скорби не в силах были опровергнуть в его глазах основной божественности жизни, которую он непрестанно чувствовал душою» [43, с. 254–255].

Аполлону противостоял Дионис. Он был не «богом силы», а «богом избытка сил». У гармоничного Аполлона силы непременно разряжаются в действии, у Диониса же из-за его дисгармоничной душевной организации силы уродливо скапливаются и сжимаются внутри, как пар в замкнутом пространстве. И получается избыток сил, который разрешается взрывом. Гармония ощущается дионисийскими людьми только в редкие минуты экстаза, которые дают им такие огромные, озаряющие дух переживания, что способны затмить темную летаргию жизни.

В понимании Вяч. Иванова театр как таковой и есть дионисово действо. Драматическое искусство родилось у алтаря страдающего бога, возникло из культовых действ и празднеств в его честь. Дионисово действо объединяло пеструю, многоликую людскую среду в соборную общину. Поэтому театр, сохранивший связь с дионисийскими истоками, всегда нес духовное очищение и преображение. Этой цели современный театр не отвечает. Давно угас вакхический алтарь, исчез хор, художник презрительно отвернулся от народа, назвав его чернью. На первый план выходит внешнее действие, которое поддерживается за счет умело составленной интриги. Возродить театр, говорит Иванов, может только дионисийское мироощущение, которое вернет сцену к священнодействию и жертвенному служению. Театр призван объединить актеров и зрителей в большом всенародном действе, в котором все участники сольются в дионисийском экстазе. Таким хочет видеть театр Вяч. Иванов [99].

Такой театр будет создавать в России великий реформатор отечественной сцены Всеволод *Мейерхольд*. «Все не как в жизни» – такова формула его театра. Она состоит в отрицании творческого кредо Станиславского. Из отречений и самоотречений будет состоять и весь творческий путь самого мастера.

Обратимся к началу режиссуры Мейерхольда. Формулируя программу первого созданного им театра «Товарищество Новой драмы», Мейерхольд обозначил направление его пути. «Новая драма ставит своей задачей создание такого театра, который в рядах движений,

взбурливших области философии и искусства, шел бы с ними, охваченный проступающей жаждой, в поисках новых форм для выражения вечных тайн и смысла нашего бытия и смысла земли, вынычившей человека на крестные страдания, беды и небесный восторг. А назначением его должно быть изображение той борьбы и томлений и тех ужасных криков, что горячими потоками необузданно, с шумом погибающих водопадов, сокровенно, с грозовым затишьем молитвы, от отчаяния изнывающей, выбиваются из груди человеческой, живут и плавают, и точат сердце человеческое, придавленные всею тяжестью повседневной жизни. Такой неприглядной и некрасивой, тупо горькой и нахально-беззаботной, довольной.

Выполняя такое назначение, театр подымается на высочайшие вершины – глянут в глаза человека великие дали, разверзнутся у подножия темные глубины – разыграется священная мистерия... И актер, и зритель, как один человек, объятые экстазом, погрузятся в единое действие, в единое чувство. Голоса души, невинные и странные, голоса души, слышные лишь в страшные минуты, запыхают огненными языками неведомых образов. И осветится земля улыбкой красавицы-мученицы. Театр – не забава и развлечение, театр не копия человеческого убожества, а театр – культ, обедня, в таинствах которой сокрыто, быть может, Искушение... О таком театре мечтает Новая драма [195, с. 47].

Уже первые постановки Мейерхольда обнаружили его стремление к утверждению на сцене ирреального мира. Алексей Ремизов, вспоминая спектакль по пьесе Пшибышевского «Снег», писал о том, что Мейерхольд задавался целью выключить персонажей из общения и заставить их прислушаться к высшей силе, к музыке «небесных сфер» и к их таинственному воздействию на каждого [195]. Декорационное оформление «Снега» не ограничивало пространство, выводя действие за пределы стен, в мистико-символический космос, в вечность. Мейерхольд погружал сцену в полную темноту, так что зрители порой различали лишь двигающиеся силуэты. Все это разрушало иллюзию реальной жизни, к чему и стремился режиссер. Таким образом, театр Мейерхольда начинал с того, что все больше отдалялся от живого человека на сцене, подчас порывая с ним вовсе. Созданию иллюзии ирреальности, надмирности происходящих событий посвятит режиссер большую часть своей творческой энергии.

Подобно Фридриху Ницше, изрекшему голосом пророка: «...До меня никто не знал, где она верная дорога, дорога, ведущая вверх, лишь со мной культура вновь обретает надежды, цели, правильные пути – я несу ей благовую весть» [172, с. 537], Мейерхольд своими спектаклями, выступлениями, статьями объявляет войну вечным кумирам и самой гармонии. Не случайно в одном из писем к А. П. Чехову режиссер писал: «Мне дорог завет Ницше (“Werde der du bist”) “Стань тем, кто ты есть”. Я открыто говорю все, что думаю. Ненавижу ложь не с точки зрения общепринятой морали (она сама построена на лжи), а как человек, который стремится к очищению собственной личности» [159, с. 82]. Свое «жизнеоправдание» Ницше сформулировал так: «жизнь есть эстетический феномен» и «бытие и мир получают оправдание только как эстетический феномен». Именно этот универсальный принцип, провозглашенный им в работе «Рождение трагедии из духа музыки» [172], стал ориентиром не только для Мейерхольда, но и для Таирова, Вахтангова, Марджанова, Евреинова – режиссеров, без творчества которых невозможно представить себе русский театр в XX в. Это было совершенно новое понимание искусства и красоты, которая, как начало абсолютное, совершенное, безграничное и неисчерпаемое, вмещает в себя не только красоту добра и гармонии, но и красоту чудовищного, красоту ужаса, красоту зла, его гармоническое оправдание.

Именно с Мейерхольда в русском театре начинается разрушение традиционных идеалов и ценностей, выраженных в кантовской триаде «Истина, Добро и Красота». Красота (и соответствующие оппозиции «красота – безобразие», «гармония – хаос») стала основой миропонимания ведущих творцов театра XX столетия (вплоть до сегодняшних дней), а истина и добро перестали быть ценностями. Но в православном сознании истина, добро и красота – это не три разных начала, а одно. «Это одна и та же духовная жизнь, но под разными углами зрения рассматриваемая» [257, с. 75]. Именно в разрыве с отечественной традицией по преимуществу нравственно-философски ориентированного общественного сознания, думается нам, и кроется трагический характер театрального творчества в XX в.

Свое предназначение Мейерхольд видел в ниспровержении всех и всяческих авторитетов, традиций. Новое понимание театра, новые формы творчества, которые провозглашал великий Мастер, несли

в себе большой заряд отрицания и отрицательной энергии. Дионисийский «экстаз», к которому так стремился режиссер, по высказыванию философа Е. Н. Трубецкого, на самом деле есть «не просветление, а озверение; это не подъем человека в высшую, надчеловеческую область, а наоборот, ниспадение в подчеловеческую форму существования» [247, с. 342]. Не случайно ключевым словом, характеризующим путь Мейерхольда от начала до его трагического конца, является «борьба». Особых «врагов» видел режиссер в самоанализе, в различного рода психологических самокопаниях, т. е. как раз в том, что так свойственно русскому характеру, всей национальной культуре. В одной из своих записей (по поводу «Красного петуха» Г. Гауптмана), относящихся к 1901 г., Мейерхольд говорит: «...Да, люди перестали понимать друг друга, потому что их заел самоанализ, безверие, — это у интеллигенции, у простого народа — ханжество и вечный страх. Надо скорее столкнуться, пора бросить пессимистические завывания и стоны самоанализа, пора разжечь в себе солнечные инстинкты, и скорее к борьбе! К борьбе открытой, неустанной с глупостью, что миром правит» [159, с. 75–76]. В другом письме того же периода он пишет: «В тот период мне пришлось заниматься не чем иным, как борьбой с вреднейшими вещами, которые предлагал так называемый натуралистический театр, и с ужаснейшим эпигонством и вреднейшим эклектизмом» [159, с. 101]. А метод борьбы? Конечно же, пришлось «перегибать палку» в борьбе... с мейнингенцами. Защищая себя и свое искусство от непонимания и их плоского идеологизирования и отбиваясь от обвинений во «вредоносном влиянии символистов на Мейерхольда», Всеволод Эмильевич вольно или невольно погружался в пучину отречений и самоотречений. Отделив театральную «технологию» от «идеологии», Мейерхольд отрекся от Блока «с его сложным миром, который мы знаем, к чему его привел»; раздвоил Белого на «мистика», тут же предложив мистику «запереть в чулан», и на необычайно способного человека, владеющего техникой «словесного построения», заслуживающей изучения. Почти грубо высказался о Вяч. Иванове («ни к черту не годится его драма, ее никто не ставил...»), оценив, правда, его обширные познания. Почти то же и о Л. Андрееве [159, с. 102]. Отказался Мейерхольд и от своей известной работы, помещенной в книге «О театре»: «...не хочу переиздавать свою книгу, чтобы не было всяких кривотолков, потому что

в мою книгу просочились некоторые вещи, которые нужно сейчас отместить...» [159, с. 105]. Отрекся от того сокровенного, во что верил. Ибо не по незрелом же размышлении в 1895 г. он из лютеранства перешел в православие. А теперь, в 30-е гг. XX в., говоря о Метерлинке и об одной из своих блестящих постановок – «Сестре Беатрисе», с энтузиазмом предлагал «немножко переделать» ее, чтобы получить «изумительный антирелигиозный спектакль» для «нашего “Безбожника”» [159, с. 115]. В письмах Мейерхольда находит свое отражение путь его личности: от рефлекслирующего интеллигента к волевому, сильному человеку, в чем-то диктатору и революционеру. Отсюда бросающаяся в глаза агрессивность, резкость оценок, нетерпимость, «страсть к разрывам» (Б. Пастернак).

Для театра, задуманного Мейерхольдом, необходимы новый «символ веры», новое понимание этики. Для Станиславского была важна мысль, выраженная Микаэлем Крамером (из пьесы Гауптамана «Микаэль Крамер» – постановка МХТ 1901 г.), о том, что «талант жив согласием с нравственностью». На этом строилось все искусство Художественного театра. Для его творцов красота и нравственная гармония были нераздельны. Для эстетического сознания XX в., которое отразилось в творчестве Мейерхольда, такое единство было совсем необязательным. После Ницше, Оскара Уайльда и многих других провозвестников новой морали этичным стало все, что красиво. Новая «органическая» эпоха, по высказыванию Вяч. Иванова, «выдвигала на место прежних ликов долга моральный аморфизм и адогматизм... С кризисом нравственных императивов открылись необъятные горизонты мистики» [101, с. 40]. Мейерхольду была близка европейская культурная традиция. Он раньше других в русском театре почувствовал новые веяния и стал воплощать их в своих спектаклях, в которых предпочтение отдавалось не столько нравственным проблемам и поискам, как в МХТ, сколько воспарению в горние выси чистого искусства, сугубо эстетическим задачам. Одну из таких задач Мейерхольд, в частности, видел в воплощении «неподвижного театра». «Нужен Неподвижный театр. И он не является чем-то новым, никогда небывалым. Такой театр уже был. Самые лучшие из древних трагедий: “Эвмениды”, “Антигона”, “Электра”, “Прометей” – трагедии неподвижные. В них нет даже психологического действия, не только материального, того, что называется сюжетом. Вот образцы драматургии

Неподвижного театра. А в них Рок и положение Человека во вселенной – ось трагедии» [159, с. 125].

В примечаниях к своим режиссерским работам Мейерхольд постоянно обращает внимание на задачи, стоящие перед Новым театром: «...минуя достоверность, принятую “жизненность” – путем условных, малоподвижных *mise en scene*, экономии жестов и мимики... – подчинить зрителя своему внушению» [159, с. 141]. Вместо психологических размышлений и движений души предлагались роковые отношения и персонажи.

Мейерхольда неудержимо тянуло к трагедии, к теме рока – настолько же сильно, насколько Станиславского отталкивала подобная тематика. Можно сказать, что тема судьбы в театре Станиславского и театре Мейерхольда звучала по-разному. Так, создав в 1906 г. блестящую постановку по драме Л. Андреева «Жизнь Человека», которую К. Л. Рудницкий назвал «гениальной, одной из самых прекрасных за всю историю МХТ» [200, с. 353], сам Станиславский отзывался о ней крайне неприязненно, а в пьесе разочаровался уже во время репетиций: «Это один ужас, гадость, а не пьеса» [228, с. 386]. Его раздражало в этой пьесе все: сама тема надуманного рока, то, что «люди в этой схематической комнате должны быть не людьми, а тоже лишь схемами человека...» [228, с. 320]. Станиславскому казалось, что «Жизнь Человека» – своего рода эстетический тупик, что этот путь никуда не ведет. «Лично мне, -- писал он, -- этот спектакль не дал ни удовлетворения, ни новых начал или принципов для развития их. Вот почему я был холоден и недоволен собой» [89, с. 174]. Представляется вполне справедливым утверждение П. Маркова, что пессимизм такого спектакля, как «Жизнь Человека», в принципе, в самом существе противоречил миросозерцанию и мироощущению Станиславского, что при его постановке Станиславским владел в гораздо большей степени театральный, нежели философский интерес [154].

Не так звучала тема судьбы в театре Мейерхольда. Он, как и Ницше, любил рок, всегда устремлялся навстречу ему, затевал опасные игры с судьбой. Творческая идея стала для него жизнью более ценной, нежели данная ему жизнь. Он стал сам творить свою жизнь, населяя ее событиями роковыми. Стихия игры буквально властвовала над Мейерхольдом. Сама история для него – череда сменяющихся мизансцен и масок. Камзол, баута, вицмундир, фрак, гимна-

стерка, кобура – все это маски, которыми прикрывается исторический произвол и которые надевает историческая необходимость. И революцию Мейерхольд воспринял как театральный человек, увидев в ней высшее выражение игровых сил жизни. Меняя маски, изменяясь до неузнаваемости, как истый лицедей («Вы всего себя стерли для грима», – писал ему Б. Пастернак), Мейерхольд создал своеобразную диктатуру игры. Гениальный режиссер, блестяще моделирующий и конструирующий по законам биомеханики театральную реальность, в роли рока управляющий марионетками на сцене, Мейерхольд и сам оказался марионеткой в реальной жизни, раздавленный политической диктатурой. Мастер очень любил рок, превращение жизни в игру и трагедию «с улыбкой на лице». Все, что он с такой настойчивостью создавал на сцене, вернулось к нему в жизни. Разрушительная перетасовка игры и жизни с роковой неизбежностью привела режиссера к трагическому финалу. Судьба Мейерхольда, «бунтаря и поэта», удивительно напоминала судьбу его кумира (Пишс), которому режиссер поклонялся всю жизнь. Мейерхольд, как и Ницше, одновременно «был богоборцем и жертвою богоборства»; «те же черты проникновения в Божественное и сопротивления ему» определяют судьбу Мейерхольда. Поклонник Диониса, Мейерхольд и пал жертвой дионисовой религии, особенностью которой является, по Вяч. Иванову, «отождествление жертвы с богом и жреца с богом» [99, с. 320].

У Станиславского и Мейерхольда были различные пути в жизни, в искусстве, разным богам они поклонялись, разные искали и находили истины. Но как целое состоит из разных частей, так и путь русского театра состоит из отдельных, несхожих между собой творческих путей, дополняющих друг друга. В XX столетии путь русского театра определяли не только Станиславский и Мейерхольд. Свою достойную лепту внесли и Немирович-Данченко, и Таиров, и Вахтангов, и М. Чехов и многие-многие другие. Но в задачи нашего исследования не входит рассмотрение каждого пути в отдельности. Мейерхольд и Станиславский интересны в данном случае тем, что они осуществили коренной перелом в судьбе отечественного театра, их пути и определили в конце концов путь русского театра в XX в. Путь, для которого была характерна двойственность, противоречивость.

Интересно, что при всех различиях, которые мы обнаруживаем у Станиславского и Мейерхольда, есть нечто, что объединяет этих ан-

тагонистов: идея театра-храма, отношение к театру как к сверхтеатру, искусству как всеискусству. Их пути – это как два разных лика единого в своей сущности русского театра, две противоположности, дающие в сумме целое. Находясь в эмиграции, М. Чехов писал: «...судьбы русского театра находятся в руках этих двух великих русских режиссеров – Станиславского и Мейерхольда. Слияние этих двух характернейших тенденций русского театра – воображение Мейерхольда и психологизм Станиславского – откроет, я думаю и надеюсь, прямой путь, на который русский театр, как мне кажется, готов вступить, чтобы в будущем добиться триумфа» [Цит. по: 36, с. 125].

Путь Станиславского символизирует центростремительное направление русского театра, движение вглубь, в само содержание актерского творчества – «до основания, до корней, до сердцевин». Погружаясь на предельные глубины в своем стремлении познать все формы актерского сознания, Станиславский прорывал привычные границы Божественного и «родного», выходил на просторы «вселенского». Отсюда устойчивый интерес к Востоку, к учениям йогов. «Оказывается, тысячу лет тому назад они искали то же самое, что мы ищем, только мы уходим в творчество, а они – в свой потусторонний мир», – писал он о йогох [227, с. 157]. От анализа к синтезу – такова траектория его движения. Тонкий психологизм, душевность, сердечность, исповедальность, органичность – вот что принес в русский театр Станиславский, совершая свой центростремительный путь.

У Станиславского был ясный, прямой путь, но он всегда был недоволен собой, взыскателен к себе лично. «Тот ухабистый путь, по которому я иду едва окрепшими шагами, не может быть утоптаным и вымошенным испытанными трафаретами», – писал Станиславский в своем заявлении в правление МХТ [227, с. 487]. Он горько и наивно обвинял себя во лжи, в легкомыслии. Мейерхольд, напротив, с легкостью менял направление поисков, но был убежден, что идет по прямому пути.

Путь Мейерхольда символизирует центробежное направление русского театра, устремленное в космическое всеединство, в наднациональное и надконфессиональное пространство. Синтез культур и возврат к истокам, от «вселенского» к «родному» – такова траектория движения Мейерхольда. Ему выпала историческая задача утверждения на русской сцене смыслообразующей роли художественной формы.

Наследие творческих поисков Станиславского и Мейерхольда столь глубоко, что до сих пор дает почву для размышлений и неожиданных выводов. Сам ход современного искусства выявляет, к примеру, что Мейерхольд больше отвечал динамике культурного процесса наступающего XX в. и оказался ближе новым веяниям европейского культурного сознания с его «моральным аморфизмом», нежели Станиславский. Поэтому многие гениальные театральные идеи Мейерхольда при том, что они подчас и опережали иные европейские режиссерские новации, одновременно перекликались с ними (идеями Крэга, Фукса, Аппиа), а также легко подхватывались и усваивались последними. Постичь творческое наследие Станиславского, более укорененного в традиции русского театра, с преобладающей в нем нравственной и духовной ориентацией, оказалось для европейского культурного сознания гораздо сложнее. Театр XX в. формировался с опорой на идею свободы от единства красоты и нравственной гармонии – от единства, которое было столь важно для создателя Художественного театра. Но тем не менее, по извечному закону парадокса, именно свобода от этого единства, возможно, стимулировала внутреннюю потребность человека в присутствии души в любых его начинаниях и послужила одной из причин, по которой идеи Станиславского оказались для всего мира наиболее притягательными. С первой же заграничной поездки – гастролей Художественного театра в Берлине в 1906 г. – Запад был заморожен и покорен его искусством. А неизменный интерес американского театра XX в. к учению Станиславского – это вообще отдельная тема. На сцене русского театра была явлена та самая жизнь человеческого духа, которую невозможно подменить никакими техническими изобретениями и новациями. И хочется спросить вслед за Станиславским: «Почему, несмотря на успех внешних исканий в новом театре, он кажется таким заново открытым и старым? Почему в нем так скучно? Не потому ли, что современное искусство – не вечно, а только модно?» [227, с. 483]. Вечным всегда было и будет то, что связано с человеком, с его жизнью и духом.

Мейерхольда следует считать основным проводником русского театрального модерна. Но он был не одинок в своих поисках. *А. Я. Таиров*, отрицавший, как и Мейерхольд, «жизнеподобный» театр Станиславского, ратовал за театрализацию самого театра, за «чистоту жанра». По его мнению, театр не должен быть прислужником ни литера-

туры (как у Станиславского), ни изобразительного искусства (как у Мейерхольда). Сцена существует исключительно для актерской игры. В одной из своих ранних статей Таиров как бы продолжает мысль Ю. Айхенвальда: «Театр – иллюстратор литературы! Все существо мое протестует против этого! Как будто в театре мало собственной самодовлеющей ценности!» [4, с. 13]. Так же, как и Мейерхольд, Таиров обращается за поддержкой в своих эстетических исканиях к искусству комедии дель арте, которое «шлет нам через века незыблемое доказательство самоценности театра и актера», поскольку ее актер «совмещал в себе и автора, и исполнителя» [Цит. по: 200, с. 205]. Но, в отличие от Мейерхольда, видевшего в комедии дель арте ее трагическую подоплеку, Таиров ратовал за «чистоту жанра». Это был первый принцип его эстетической концепции. Вторым стал «принцип эмоционального жеста» взамен жеста житейски достоверного (у Станиславского) или изобразительного (у Мейерхольда). Таиров разрабатывал систему жестов как своего рода актерскую нотную грамоту, добываясь от драматических артистов почти балетной выразительности. В спектакле «Покрывало Пьеретты» (1913), поставленном в жанре чистой трагедии, Таиров вообще обратился к пантомиме, «...желая практически доказать, – пишет К. Рудницкий, – что театр способен обойтись вообще без всякого произносимого текста, без единого слова, ибо у театра есть собственные, независимые от словесности средства выразительности» [200, с. 206].

А в спектакле «Желтая кофта» Г. Бенримо и Дж. Хэлзтона (1913) режиссерская фантазия Таирова иной раз откровенно пародировала восточные темы, а иной раз подменяла их демонстративно «детской игрой в театр». А. Р. Кугель писал о спектакле: «Чтобы изобразить гору, ставят два стула один на другой; чтобы представить мост через бурную реку, кладут перекладину на два стула. А вот плывет по серебристому Гангу лодка влюбленных – четыре стула, поставленных спинками к публике. И таково очарование поэзии от этой сцены, что вы мило улыбаетесь, когда Чау-Ван, жрица любви, опускает руку со стула и ловит воображаемый лотос... Прикасаясь в этой “Желтой кофте” к примитиву, зритель чувствует себя истинно освеженным» [128, с. 193–194].

Если Мейерхольд и Таиров пытались театрализовать театр, то *Н. Н. Евреинов* – режиссер, драматург, историк театра – создал тео-

рию, суть которой была сведена к «театрализации жизни». Выдвинутая им идея объясняет существование и развитие человечества как осуществление театральных принципов более реальных и существенных, нежели те бытовые законы, по которым живет современное общество. Стремление выработать некий универсальный философский метод на принципах театра позволяет говорить о методе Евреинова как о философии театра.

Евреинов не принимает сам принцип существования театра как культурного института, независимо от того, что это за институт – кафедра, с которой можно сказать миру много добра, или средство развлечений. «Какие бы сладкие песни ни пели вы мне про ваш театр, – пишет он, – как бы остроумно, научно и занимательно вы ни убеждали меня, что это культурный институт первостепенной важности, что это храм, где душа может искупительно очиститься, что театр – учитель нравов, кафедра добродетели, зеркало правды и пр. – я останусь к искусству театра совершенно равнодушен, если не увижу, что это мой театр, театр для меня, для моей радости, для удовлетворения моего алкающего преображения, в этом несовершенном мире, духа!» [87, с. 130]. Так, критерием театрального искусства Евреинов делает принцип преображения «я», приобщения личности к некоему общечеловеческому театральному началу. Проявление инстинкта театральности.

Творцы Серебряного века пытались подобраться к самым корням театрального искусства, чтобы заново пересмотреть современный театр, очистить его от всего случайного, мелкого, выявить в театре то, без чего он не может существовать. Родилась даже теория отрицания театра: театр признавался отжившим свой век под натиском новых общественных ценностей, новой науки, новых видов искусства. Юлий Айхенвальд в статье «Отрицание театра» предвещал конец театра, поскольку это искусство вторичное, не самостоятельное, целиком зависимое от литературы. По его мнению, современному читателю, избраннику высшей культуры, сцена («позорище») становится все более ненужной [4].

Еще дальше в отрицании театра пошел Н. Н. Евреинов. Он обнаружил очевидный (для себя самого) факт: то, что именуется театром, никакого отношения к театру не имеет. В этом он следует за Ницше, который выделяет два типа культуры – «эфир искусства»

и «атмосфера банкирской конторы» [172, с. 187]. Как и Ницше, Евреинов полностью отвергает современный ему театр, называя его «театром для того сброда безмозглых эстетов, которые в своем снобизме вечно путают театр с музеем или выставкой картин» [87, с. 316]. Но существует между ними принципиальное различие, на котором постоянно настаивает Евреинов. В его теории основополагающим становятся не законы эстетики, вскрытые Ницше на примере древнеаттической трагедии, а собственно театральные законы. Евреинов решительно идет дальше эстетизма: не осознанное воссоздание законов искусства, а разрушение их ради бессознательного чувства театра как подлинной основы жизни. Театральность у него противопоставляется созданию произведения искусства. Театральность – не театр. Это всеобщая жизненная творческая основа. Театр – построение художественного произведения на основе этой театральности. Такое понимание театра оказывалось противоположным и привычному развлекательно-морализирующему театру, и новому режиссерско-психологическому. Евреинов отказывается как от эстетизма (искусственной структуры), так и от естественности, ибо под естественностью подразумевается перенесение жизненных законов на сцену, т. е. эстетика реализма. Театральность Евреинова иная – природная общечеловеческая основа, позволяющая реализовать человеческую индивидуальность. Театральность, согласно его концепции, подсознательна. Она сопровождает человека постоянно и проявляется во всем. Инстинкт театральности равен биологическому закону, и именно вскрытие человеческой природы становится задачей нового театра.

Концепция Евреинова полна противоречий, но эти противоречия отражают диалектичность и многогранность философии театра. В начале XX столетия Евреинов утверждает, что наступает эпоха маски, театральность находит все новые и новые воплощения в жизни. Вместе с тем он не может не видеть наступление воинствующего мещанства («Грядущего Хама»), для которого театральность неприемлема не только в жизни, но и в театре.

Для Евреинова характерно предвидение будущего развития театра: «Что же касается театра со скопищем зрителей, т. е. современного театра, потрафляющего или, вернее, стремящегося потрафить в один прием и приказчику, и ученому, и ребенку, и старцу, и девственнику, и гетере, то его времена придут к концу скорее, чем это мнится боль-

шинству» [87, с. 295]. Как и М. Волошин, Евреинов предполагает, что театр превратится в ...домашний кинотеатр – «свой собственный театр, некий тоже в своем роде “театр для себя”, и библиотеку и театр заменит “кинеофон”, своеобразная видеотека» [87, с. 294].

Концепция «театрализации жизни», выдвинутая Евреиновым, оказала сильнейшее воздействие не только на русское театральное искусство, но и на весь мировой театр XX в., в том числе на метафизику А. Арто, «бедный театр» Е. Гротовского.

Таким образом, духовный путь русского театра в художественных концепциях рассматривался в плоскости решения на онтологическом уровне противоречия между театром и жизнью.

Главной целью сценического искусства вплоть до конца XIX в. считалось создание некоего иллюзорного мира, внешне уподобленного реальному миру. Заданная античностью идея искусного подражания природе на века вылилась в монистическую оппозицию «театр – жизнь». За театром закреплялось только свойство отражения действительности в виде художественной переработки хаоса текущей жизни в систему метафизических или натуральных идей-образов. Реализм как стилевое течение и выражение духа определенного времени находился в гармоничных отношениях с предыдущими эпохами. Именно жизнь диктовала выбор темы, формы и содержания.

Серебряный век эту оппозицию решает иначе: не отражение жизни на сцене, а привнесение элементов театра в жизнь, артистическое житнетворение становятся для художников решающими, а творчество жизни – самоцелью. Бытие передает свою сущностную функцию иллюзорной жизни. Действительность смещается, она живет и воссоздается в образах художественного и умственного творчества. Так создавали свой «театр жизни» художественно-эстетические движения XX в.

На рубеже веков рождались новое понимание театра, новые стили. Поэтика Серебряного века – это прежде всего поэтика русского символизма, или модернизма, который стремился к новым формам, чтобы выразить новое мировосприятие – смену эпох. Театр выходил за рамки искусства, за границы национального, открывая для себя театральные системы других стран как Востока, так и Запада. Культ добра и правды, характерный для русского театра в предшествующий период, сменился культом красоты, морализм – эстетизмом, ищущем

опору в созерцании. XX в. открыл новую эпоху в культуре – эпоху постижения культурных ценностей – и само развитие культуры через стиль. Стилевые искания становятся едва ли не ключевым понятием его поэтики.

1.3. Пространство русского театра как основа многообразия и единства его пути

Размышляя о пути русской культуры, отечественные философы в качестве первого фактора, определяющего его выбор, причем фактора не «внешнего, а внутреннего, духовного» (Н. Бердяев), называли пространство России. «Всякий народ несет в самом себе то особое начало, которое направляет его Путь на протяжении веков и определяет его место среди человечества. Это образующее начало у нас – элемент географический», – писал Чаадаев [270, с. 187].

Бескрайние пространства России не могли не оказать специфического воздействия на судьбу-путь русского театра. Пространственно-временная протяженность русского космоса обусловила возможность хронотопического смыкания различных эпох, а также соположенность разновременных явлений, смыкание противоположных полюсов. На эту особенность обращали внимание и русские философы. По Флоровскому, «русская душа живет во многих веках и возрастах сразу» [259, с. 500]. Невиданные контрасты и противоположности в русской культуре отмечал Н. Бердяев [17].

Русский театр издавна воспринимается как будто существующий на разных «этажах». Есть народный театр и профессиональный – как низ и верх одного явления. Есть профессиональный театр в центре и профессиональный театр периферии (провинциальный). Есть театр Москвы и театр Петербурга – как Восток и Запад в самом центре России. Есть театр в России и русский театр в зарубежье. Все они в своей противоречивости существуют в едином пространстве России, создавая целостный и неповторимый облик русского театра. Театральная культура в России представляет собой противоречивую целостность, ее рассмотрение возможно только в двухполюсном пространстве.

Россия с незапамятных времен осознает себя в пространстве как некое пограничье, как территория, находящаяся между Востоком

и Западом, как «восточные ворота Запада и западные ворота Востока». Формируется определенный способ самосознания: Россия мыслит сама себя как страна, которой недостает чего-то, чтобы быть полноценным Западом. Это с одной стороны. С другой стороны, эта непохожесть стимулирует поиски собственного, первородного пути. В результате в русском театре есть что-то и от западного театра, и от восточного, хотя ни тем, ни другим он не является.

Низ и верх русского театра. На одном полюсе – народная театральная культура, включающая в себя все богатство скоморошьего искусства, обрядово-зрелищных представлений и народных игрищ, ориентированная на свое, родное, связанная с глубоким религиозным сознанием и русской стихийностью. На другом полюсе – профессиональная театральная культура, порожденная Западом, т. е. изначально ориентированная на чужое. Народную театральную культуру противопоставляют профессиональной по разным параметрам. Они действительно принадлежат к разным художественным системам, для каждой характерны свой метод перевоплощения, свой способ общения со зрителем, свои средства сценической выразительности. Но если отвлечься от формы (технологии народного зрелища), то в содержательной сущности народного и профессионального театров можно обнаружить родственное – устремленность к абсолютному, вечному. Амбивалентность русского народного театра исследована достаточно глубоко и основательно¹. Но религиозность этого феномена, на наш взгляд, изучена недостаточно. Между верхом и низом русского театра существовало постоянное взаимодействие. Чаще всего «верхняя» культура обращалась к живительным истокам народного творчества. Так, идея соборности, которая вдохновляла Мейерхольда в процессе работы над «Маскарадом», «Дон Жуаном», а также над его революционными спектаклями, поставленными в первые годы советской власти, была почерпнута из народной театральной культуры. Спектакль в эстетике народной культуры был рассчитан на единое игровое пространство, в рамках которого актеры и зрители представляли одно целое. Действенного участия зрителей во время спектакля добивался и В. Мейерхольд. Условная выразительность народно-зрелищной культуры тоже была заимствована режиссерами Серебряного века (Таировым, Мейерхольдом, Вахтанговым). Во-

¹ См. работы А. М. Панченко, Д. С. Лихачева

все не случайно, что именно художники Серебряного века припадали к народным истокам русского театра: ориентированные в своем творчестве на комизм, вселенское начало культуры, они инстинктивно ощущали потребность в родном, в почве, в ее религиозной стихии.

Центр и периферия русского театра. Двойственное самосознание русской культуры порождает противоречивое восприятие периферии русского театра: она понимается либо как нечто второстепенное, второсортное, либо как более истинное, первородное.

О «тупой», затхлой жизни российской периферии, ее отсталости много говорится в мемуарах, беллетристике. Но провинция читала те же журналы и книги, что и столичная публика, видела на сцене те же пьесы. Выдающиеся актеры столичных театров были известны зрителям с периферии по работе в провинциальных антрепризах и по гастролям, губернские города принимали и иностранных гастролеров. Именно в провинции сформировались выдающиеся актеры русского театра М. С. Щепкин, В. Н. Давыдов, М. Г. Савина, П. А. Стрепетова, А. П. Ленский, В. Ф. Комиссаржевская, В. И. Качалов, Л. М. Леонидов. Театр российской провинции – это, в сущности, один организм, а не сумма театров ряда населенных пунктов. Дело в том, что в дореволюционной провинции не было стационарных театров, труппы комплектовались заново на каждый театральный сезон. Актеры, не привязанные к одному месту, как это случилось после революции, на протяжении немногих лет могли сменить десятки сценических площадок, кочуя «из Керчи в Вологду и обратно». Одного и того же артиста с равным правом считали «своим» жители Астрахани и Киева, Самары и Вологды, Екатеринбурга и Казани. Существовало известное различие между «большой» провинцией (университетские города, крупные торгово-промышленные центры) и остальной периферией, но и в «большой» провинции актеры закреплялись не дольше, чем на несколько сезонов. Организация театрального дела, надзор за репертуаром, взаимоотношения с властями подчинялись единым для империи законам.

В истории театра сформировалась точка зрения, согласно которой «чем дальше от Москвы, тем меньше было культурных артерий, связывающих с жизнью столицы, тем меньше театров» [82, с. 35]. На самом же деле часто происходило наоборот: города, близко расположенные к столицам (Псков, Тула, Владимир), жили «отраженным светом», театральная жизнь в них протекала довольно вяло, безынициаци-

тивно, так как вполне естественно совершался отток лучших творческих сил в столицу. Но чем дальше от Москвы, тем больше накапливалось потенциальных возможностей для создания своих центров. В далеких «медвежьих» углах сочинялись народные драмы, пьесы, оперы (Пожевской завод), создавались первые в России товарищества актеров (сосыте в Тобольске) и первые любительские театры из представителей крепостного сословия (строгановские имения в Пермской губернии). В дореволюционной России провинция была надежным местом для театральных экспериментов, пробой сил для молодых дарований. До октябрьской революции провинция и столицы в России образовывали единое театральное пространство. Это была единая театральная семья.

Положение изменилось, когда произошло стационарирование театров (в 1920-е гг.): театры вновь становятся «крепостными», но теперь уже зависимыми от государства. Пути провинциальных театров и столичных стали расходиться все больше. Это явление Н. Бердяев назвал «очень болезненным и угрожающим» для России. Такая централизация, как считал философ, удерживает Россию на низших стадиях развития. По мысли Бердяева, «истинный центр не в столице, и не в провинции, а в глубине всякой личности» [17, с. 58]. Сегодня из-за несоизмеримого контраста театрального потенциала столица и провинция рассматриваются специалистами вообще как «разные страны».

Восток и Запад для русского театра. У русского театра, как и у России, были и есть две столицы, два облика, две души: восточная, где прорастало «свое», и западная, где культивировали «чужое». Уникальность русского театра в том, что Восток и Запад живут не вне его, а в нем самом. «Западнический соблазн Петербурга и азиатский соблазн Москвы – два неизбежных срыва России», – подчеркивает Г. П. Федотов [252, с. 37]. Москва – это душа России, Петербург – ее рассудок. Если Петербург ориентирован на новизну, то Москва – на старину. Москва обращена вовнутрь России, Петербург – вовне. Обратите внимание и на место рождения русского театра: фактически профессиональный русский театр родился в Москве – первый спектакль состоялся 17 октября 1672 г. в селе Преображенском под Москвой, а оформлен этот факт был именным указом об учреждении «Русского для представления трагедий и комедий театра», подписанным Елизаветой 30 августа 1756 г. в Петербурге.

Между Петербургом и Москвой издавна существовал антагонизм, привлекавший внимание и Гоголя, и Белинского, и Герцена. Две столицы жили каждая на свой лад, и каждая свой образ жизни считала единственно возможным и разумным. В первой половине XIX в. патриархальная, пестрая и безалаберная «большая деревня» Москва казалась отсталой по сравнению с великосветским, роскошным и посматривавшим на Запад Петербургом. В. Г. Белинский, исследовавший типологические отличия в театральной этике и эстетике Москвы и Петербурга, считал их разными мирами: «...жить безвыездно в Москве и потом приехать в Петербург – это значит из одного мира перелететь в другой, совершенно не похожий на первый... Москва имеет свое значение, которого не имеет Петербург, но она также не может заменить Петербурга, как и Петербург ее... Для петербургской публики театр – совсем не то, что для московской» [12, с. 61]. Театральный путь Петербурга тяготеет к Западу, поэтому для него важны ориентация на внешнее, на завершенность и законченность формы, рационализм и системность. Этим принципам соответствует игра любимца петербургской публики – знаменитого В. Каратыгина. «Его игра есть норма внешней стороны искусства, и она всегда верна себе... Успех его зависит не от удач и вдохновения, а от строгого изучения роли» [12, с. 261–262]. В Москве формировались национальные традиции русского театра со всеми присущими ему противоречиями и крайностями. В Москве всегда больше ценили ориентацию на внутреннее и, наоборот, пренебрегали внешним (гримом, костюмом). По мнению Белинского, игра любимца московской публики П. Мочалова «иногда есть откровение тайнства, сущности сценического искусства, но часто бывает и его оскорблением... Мочалов всегда падает, когда его оставляет вулканическое вдохновение, так как он пренебрег технической стороной своего искусства» [12, с. 262]. Для Мочалова важен процесс, для Каратыгина – результат, поэтому Мочалова называли «великим трагиком» эпохи, а Каратыгина – «великим актером на трагические роли». Эти артисты представляют собой две противоположности, две крайности нашего искусства – дионисийский и аполлоновский пути отечественного театра.

В конце XIX в. противопоставление двух русских столиц выглядело совершенно иначе, чем во времена Гоголя и Белинского, но все же оно сохранялось. Изменилось только соотношение: Петербург оста-

вался бюрократическим центром империи, Москва становилась ее деловым центром. В Петербурге – напыщенность и холод изрядно одряхлевшего имперского ритуала, в Москве – огромный размах предпринимательской деятельности. В Петербурге значение того или иного события подчеркивалось прибытием лиц, принадлежавших к царской фамилии. В Москве гораздо большее впечатление производило присутствие представителей некоронованных династий Морозовых или Рябушинских. Фабриканты, купцы, первые русские миллионеры, конечно же, бывали в Петербурге, но жили преимущественно в Москве. Блеску царского двора, они, люди нетитулованные, предпочитали более реальные ценности. Именно в Москве, а не в Петербурге родилось меценатство, сыгравшее огромную роль в судьбе русского театра.

Строгий, суровый Петербург был городом чиновников и аристократов. Живописная Москва – городом мещан, купцов и предпринимателей. Причем чиновничий мир Петербурга сторонился артистической среды. В мемуарах А. Бенуа рассказано, каким конфузом закончилась попытка директора императорских театров князя С. М. Волконского добиться «сближения мира артистического с миром, к которому он сам принадлежал». Устроен был пышный, тщательно продуманный раут. Но «не получилось намеченного слияния двух “миров”. Артисты жались своим кружком, великосветские дамы... оставались в безнадёжной недоступности, литераторы и художники наблюдали, примечали курьезы и смешные стороны, но тоже оставались в стороне... Сергей Михайлович признал, что его затея потерпела фиаско...» [15, с. 263].

Москва не ведала таких проблем и не нуждалась в подобных искусственных «затях». Московские хозяева жизни дорожили общением с артистическим миром, т. е. с зодчими, художниками, музыкантами, актерами. Илья Репин в письме к П. М. Третьякову в 1895 г. заметил: «Теперь все ясней становится, что Москва опять соберет Россию. Во всех важнейших проявлениях русской жизни Москва выражается гигантски, недостижимо для прочих культурных центров нашего отечества» [Цит. по: 15, с. 301–302]. Москва была серьезна и смела в своих увлечениях. Мамонтов открыл первую в России частную оперу и создал Абрамцевский кружок, чья интенсивная творческая жизнь благотворно повлияла на судьбы многих живописцев и скульпторов. Третьяков собрал коллекцию, которая стала основой крупнейшей

русской картинной галереи в стране. Коллекции Щукина и Бахрушина тоже вскоре превратились в музеи.

Драматическое искусство обеих столиц тоже обладало приметными различиями, хотя репертуар Александринского театра был схож с репертуаром Малого, а возникший в Петербурге в 1895 г. Суворинский театр во многом был подобен театру Корша, существовавшему в Москве с 1882 г. И, тем не менее, петербургская императорская сцена, вотчина победоносно-обаятельной М. Г. Савиной, духовно была очень далека от московской императорской сцены, где царила патетическая М. Н. Ермолова. Искусство Малого театра в целом было более демократично, нежели искусство Александринки. И московский театр Корша, пусть коммерческий, пусть «бульварный» по духу, все же никогда не опускался до такой откровенной пошлости, какая захватывала суворинские подмостки.

В целом театральная ситуация в Москве в конце XIX в. была более благоприятна для возможных преобразований и начинаний, чем в Петербурге. И вовсе не случайно, что именно в Москве, а не в Петербурге возникли и Художественный театр, ставший гордостью и символом русского театрального искусства, и Свободный театр Марджанова, и Камерный театр Таирова, и театр Вахтангова, и театр Мейерхольда.

В жизни Мейерхольда Петербург вообще сыграл особую, роковую роль, а в творчестве – тем более. Петербург манил Мейерхольда всю жизнь. Он бежал из этого города и снова возвращался в него. Именно этот город Мейерхольд посетил в последний раз в 1939 г. и именно здесь был арестован. Достаточно вспомнить, что последнюю страницу истории императорского Александринского театра закрыл именно Мейерхольд своей постановкой «Маскарада», которая состоялась 25 февраля 1917 г. «Эта последняя премьера императорских театров закончилась во втором часу ночи, когда по Невскому уже свистели первые революционные пули. Публика вынуждена была возвращаться домой необычным образом, так как со времени окончания спектакля сквозное движение по Невскому было прекращено и везде стояли “заставы”» [196, с. 114].

Дух студийности, различных театральных преобразований и новаций значительно ближе Москве, чем Петербургу. Б. М. Эйхенбаум, посетивший в 1917 г. Первую студию Художественного театра, рассказал о своих впечатлениях в статье «Душа Москвы»: «Разгадать

Москву трудно, – так изменчив и разнообразен ее лик. Но из нескольких впечатлений создается иной раз нечто цельное, что-то похожее на художественный образ. Пожить в тихом загородном монастыре, потом посидеть... в театральном подвале, потом посмотреть вечером театр молодой студии, – и вот, кажется, Москва приоткрыла свою душу, сказала что-то такое, о чем хочется рассказать другим. Потому что это относится ко всем, а особенно – к петроградцам, потому что без Москвы они – не русские. Пусть Петроград не в ладах с Москвой – “ум с сердцем не в ладу”. Это трагедия России, которая становится особенно возвышенной в эпохи больших потрясений. Тогда Москва притягивает как надежда, и загадка ее души делается загадкой национальной» [290, с. 368]. Эйхенбаума сразу же покорили простота и интимность атмосферы в Студии. «С первого слова чувствуешь, что видишь что-то необыкновенное, что эта простота только кажется простой, хотя в основе лежит именно она – какая-то простая вера в актера, утерянная давно. Несомненно, игра какая-то особенная – хочется назвать эту игру прежде всего искренней... Тут нет и представления – каждая роль настолько глубоко соединена с личностью актера, с заложенными в ней особенностями, что нет отдельно ни изображаемого, ни изображающего... Поэтому таким здоровьем, нравственным и художественным, веет от этой скромной сцены» [290, с. 366]. Вспоминная «насыщенный умственностью и безверием туман петроградской театральной жизни», исследователь признается в том, что, по его мнению, вывести русский театр на свежую дорогу суждено именно Москве [290, с. 368]. «Петрограду до этого не дойти. Нужна какая-то полнота художественной веры, которая может возрасти только на богатой физическими соками почве. Нужна совершенно русская, обильная запасом национального опыта, органическая душа. Только так может развиваться театр и культура... Петроград – стройный, строгий. Он нужен России, он деловой. Москва – наша роскошь, где душа богата непосредственным размахом национальных сил. И потому в эпохи смуты и борьбы Петроград становится темным и хмурым, подозрительным и молчаливым. Москва шумит, молится, развлекается, смеется и подымается до высокого искусства» [290, с. 372].

А вот известный петербургский художник А. Бенуа, определяя роль Москвы и Петербурга в судьбе русского искусства, видит будущее за городом Петра, а не за «талантливой, но невежественной и не-

суразной Москвой». Б. С. Эйхенбаум пишет: «Петербург угрюм, молчалив, сдержан и корректен. Он располагает к крайней индивидуализации, к выработке чрезвычайного самоопределения, и в то же время в нем живет какой-то европеизм, какое-то тяготение к общественности. Петербург одарен методичностью и духом правосудия... Ему передана основателем его огромная, неугасимая жажда культуры. ...он должен служить уздой или рулем в русской истории... В его почве, в его воздухе чувствуется большая строгая сила, великая предопределенность» [290, с. 372].

Театральное противостояние Москвы и Петербурга, которое наблюдалось в течение трех веков, сохраняется и по сей день. Правда, театральные «ландшафты» российских столиц существенно изменились: перестройка и пересмотр человеческих и художественных ценностей, произошедший в нашей стране в последнее десятилетие XX в., не могли не сыграть своей роли. Москва и город на Неве многие годы жили в очень строгой и довольно ясной театральной иерархии. «Теперь московского ландшафта нет, и никто ни на кого не ориентируется. В Москве нет Эфроса, в Петербурге – Товстоногова... Серьезного театра больше нет» [74, с. 60].

Наступило торговое время, разрушительное для культуры в целом. Причем Москва, столь чуткая к различным преобразованиям и новациям, быстрее и ярче отреагировала на изменения в обществе. «Петербург остался – как был. Ветреным, чиновным, мистическим, культурным... Он навсегда остается городом второй реальности. В изменившейся за последние годы Москве первая реальность не просто больше и больше является первой, она просто перестает подразумевать вторую... Деньги, реальные, ненарисованные, обозначили время в Москве», – пишет петербургский критик М. Дмитриевская [74, с. 60]. А ее коллега из Москвы М. Тимашева дает более жесткую оценку московской театральной ситуации: «Московская публика кажется мне гораздо более сытой, чем везде, на их сытых лицах (в отличие от Петербурга и не говоря уже о том, что вообще называется нашей страной) лежит отпечаток странного самодовольного благополучия, они высокомерные снобы (даже те из них, которые не являются коренными москвичами. Там есть внутреннее деление, потому что те, кто не являются коренными москвичами, ненавидят некоренных и тоже снобистски относятся к ним. Ступенчатая, омерзительная иерар-

хическая система). Это люди, которые, как кажется, живут в какой-то совершенно другой цивилизации. Эта цивилизация не имеет ничего общего с европейской цивилизацией – с одной стороны, ибо она наглая, негуманная и презирающая других людей. А с другой стороны, в ней уже нет ничего общего с тем, что называется Россией, ибо неуважение к людям, тупость и пр., которые есть в российской цивилизации, смешаны в ней с сочувствием, а в Москве уже нет ни того, ни другого. Это город вне времени, вне пространства, вне реальной жизни... Москва кажется огромным банковским офисом и сейфом, в котором идет перекачивание нереальных денег в нереальную идею, воздуха в воздух. А театр ведь связан с жизнью, с людьми. И если эти люди воруют деньги или крутят и наращивают их неизвестно как, то откуда взять приращение чего-то человеческого?» [245, с. 15].

Та опасность, от которой предостерегал актеров Станиславский в начале XX столетия, когда к искусству подходят ради материальной выгоды, когда «вопрос куска хлеба стоит на первом плане» и театру уже не до выполнения своей миссии [245, с. 13–15], эта опасность сегодня превратилась в живую реальность, губительную для театра, прежде всего московского. Он перестал быть оседлым. Если ранний Художественный театр покидал Москву очень редко, – в Петербург раз в год, один раз в Киев, да после революции 1905 г. уехали в Германию, так как здесь работать было невыносимо, – то сегодня многие театры в Москве живут «дробно», «пунктиром», от поездки до поездки. Кто не может ехать за границу, занимается «чесом» в самой России. Петербург сегодня тоже не избежал этой участи, только в меньшем масштабе. То, что еще в начале прошлого века было характеристикой исключительно провинциального театра – «профанирование искусства ради материальной выгоды, ради куска хлеба» [223, с. 282], что неизбежно вело, по словам Станиславского к «полнейшей гибели и извращению самих основ русского искусства» [223, с. 282], сегодня, к сожалению, стало характеристикой русского театра в целом.

Театр русского зарубежья. Чем шире раскидывались театральные пути России, тем сильнее становилась тяга отечественного театра к цельности, единству, полноте. Безбрежное пространство России порождало как мощную центробежную, так и не менее мощную центростремительную тенденцию, которая срабатывала даже за пределами России. Речь идет о театре русского зарубежья.

Русская театральная эмиграция оказала большое влияние на восприятие русской культуры, в частности театральной, на Западе. Следует подчеркнуть, что влияние русского театра – это, прежде всего, влияние русской культуры, влияние ее принципов: соборности, целостности мировосприятия, служения идеалу.

В жизни русской эмиграции театр играл особую роль, ибо он был существенной частью национального самосознания, мироощущения образованного русского человека. Центром русской эмигрантской культуры после революции и гражданской войны стал Париж. Сюда в разное время и по разным причинам эмигрировали из России О. Бакланова, В. Барановская, Р. Болеславский, В. Греч, М. Жданова, А. Жилинский, Н. Колин, Г. Хмара, М. Крыжановская, П. Павлов, В. Соловьева. Париж принимал в 20-е гг. XX в. лучшие русские театры. Здесь были на гастролях МХТ (1922–1923), Камерный театр Таирова (1923 и 1930), театр Вахтангова (1929), театр Мейерхольда (1930). Одним словом, Париж был оплотом русской культуры в Европе.

Стабильного русского театра в Париже не было, хотя здесь работали три постоянные труппы: Русский интимный театр Д. Кировой, театр О. Барановской, бывшей артистки МХТ, и Русский зарубежный камерный театр Б. Эспэ. Самое знаменитое театральное предприятие зарубежной России, по воспоминаниям Н. Евреинова, – Пражская труппа МХТ – возникла в Берлине (1922), когда часть гастролеров МХТ отказалась возвращаться в большевистскую Россию. На протяжении 1920–30-х гг. актеры театра, получившего в обиходе название Пражской (по месту своей первой «прописки») труппы МХТ, завоевали мировую известность гастролями, охватившими многие страны [223, с. 597].

В жизни русской театральной эмиграции можно выделить две тенденции. Одни были обращены назад, остановились в своем развитии. О таких театрах в Париже писали: «... Их собственно творческие задачи ограничиваются культурно-просветительными целями, удовлетворением ностальгических настроений русских зрителей и пропагандой родного языка и культуры» [Цит. по: 36, с. 56].

Другая часть эмигрантов стремилась к творческому развитию традиций русского театра: смотря в будущее, пыталась сохранить и развить не столько этнографию, сколько духовность русской культуры. К этой части театральной эмиграции можно отнести М. Чехова.

Замученный театральными интригами и политической травлей, он уехал из России в 1928 г. До 1938 г. Чехов работал в Европе (Германия, Франция, Латвия, Литва, Англия), затем переехал в Америку. Чехов покинул Россию в 37 лет: это был уже зрелый сформировавшийся художник со своей довольно стройной системой «новой актерской игры», которая являлась логическим завершением системы Станиславского. Не случайно современники называли актера самым блестящим из учеников создателя МХТ. Оказавшись в Париже после Берлина, где он недолго проработал в театре Макса Рейнхардта, Чехов в письме Станиславскому с горечью писал: «Вся театральная жизнь Запада производит на меня тяжелое впечатление. Спасти ничего нельзя, надо все построить заново» [Цит. по: 36, с. 88].

Попавшего в центр эмигрантской культуры М. Чехова вдохновляла миссия артиста МХТ на Западе – МХТ, который погибал в Советской России. Возможность возрождения своего любимого театра Чехов увидел в Европе, где он и пытался создать собственный вариант духовного искусства – искусства, которое оставило бы в душах людей более глубокий след, чем те развлекательные спектакли, которые Чехов увидел в эмигрантской среде. Из бывших актеров МХТ Чехов создал труппу. Достоверно известно, что на его спектакли приходили все видные представители русской эмиграции: А. Бенуа, И. Бунин, С. Лифарь, К. Коровин, С. Маковский, С. Рахманинов, А. Ремизов. Рецензии на его спектакли писали Вл. Ходасевич и С. Волконский, последний бывал на репетициях и давал советы. Ежедневные посещения Чеховым французских театров подтверждали его уверенность в необходимости нового театра: «На каждом спектакле новая надежда вспыхивала в моей душе: здесь все так поверхностно, так легкомысленно, говорил я себе, новый театр нужен. Они сами поймут и оценят ту глубину и силу, которая свойственна нашему русскому театру. Еето им и не хватает» [Цит. по: 36, с. 92]. Театр Чехова сравнивали с самым знаменитым русским зарубежным театром, с Пражской труппой МХТ, отдавая предпочтение первому: «Несмотря на сыгранность и гармоническую целостность былых выступлений “пражан”, им все же не удавалось в такой мере доходить до сердца публики, как это удалось теперь театру Чехова, который к тому же был вовсе не силен своим ансамблем и целостностью своих постановок. Чехова воспринимали в Париже как лучшего представителя русской школы актер-

ского искусства. Чехов “в версту” Станиславскому. Чехов – актер того же калибра и размаха, что и Станиславский», – заявлялось в журнале «Мир и искусство» [Цит. по: 36, с. 92].

О том, что актеры, живущие в эмиграции, не переставали чувствовать себя причастными к судьбе русского театра, говорит тот факт, что гастролировавшая в 1935 г. в США эмигрантская труппа, в которой кроме М. Чехова было 26 актеров, выступала в Америке под именем «Артисты Московского Художественного». В их репертуаре были «Ревизор» и «Женитьба» Гоголя, «Чеховские инсценировки», «Бедность не порок» Островского.

Москва была театральной Меккой для американцев. К Станиславскому американские критики и режиссеры ездили уже с начала 20-х гг. После гастролей Московского Художественного академического театра (МХАТ) в Америке усилилось влияние русской театральной школы на местные театры всех направлений. Некоторые члены МХАТа остались в Америке и стали там известны как педагоги и актеры – М. Успенская, Л. Булгаков, О. Бакланова и Р. Болеславский. Американских режиссеров, побывавших в Москве, Станиславский направлял на учебу к Чехову со словами: «Учитесь играть у Чехова» [Цит. по: 36, с. 95]. С неизменным почтением относился американский театрал к русскому актеру. В его глазах русский театральный гений непревзойден, и «у русских можно учиться, учиться, учиться», – писал Анри Гри [Цит. по: 36, с. 210]. По мере удаления от России русские эмигранты все яснее осознавали вклад Станиславского в мировую культуру.

К началу 30-х гг., когда советская власть ужесточила политику внутри страны и полностью отрезала ее от внешнего мира, русское зарубежье лишилось всяких возможностей поддерживать связи с Советской Россией. В это время в жизни самого МХАТа происходят глубокие нравственные деформации, явившиеся следствием опеки и контроля Сталина. «Покорение МХАТа» было одной из важнейших побед сталинской театральной политики. Правительственный театр должен был демонстрировать силу советского искусства.

Гастроли МХАТа в Париже в 1937 г. были «пропагандистскими» [36, с. 210]. «Подарком Сталина Театру» называл их В. Немирович-Данченко в письме С. Бертенсону, пытаясь представить себе реакцию на мхатовские спектакли эмигрантской среды и европейской публики:

«В бытовом смысле будет, вероятно, много “недоумений” в отношениях между Художественным театром и бывшими российскими гражданами» [Цит. по: 36, с. 279]. М. Добужинский, рассказывая о своих впечатлениях от гастролей мхатовцев, писал: «Спектакли произвели на меня угнетающее впечатление – все забыто или, вернее, повторяют зады... Прежнего Художественного театра больше нет. По крайней мере, в этом составе и в этом репертуаре» [Цит. по: 36, с. 280].

Действительно, в то время МХАТ был уже другим, правительственным, театром – театром, который должен был демонстрировать силу советского искусства. «Понимает ли театр, что служить тому, что происходит в театре Художественном сейчас, – не стоит, что такому театру одна дорога – скорее закрыться со славой», – писал Станиславский в эти годы [Цит. по: 36, с. 282].

В то время, когда путь русского театра у себя на родине был прерван, он бережно сохранялся и продолжал свое развитие в русском зарубежье. Поэтому такой болью отозвалась смерть Станиславского 7 августа 1938 г. в сердцах эмигрантов. «Россия потеряла своего гения, – писал М. Чехов, – который вдохновлял русских людей, независимо от того, по какую сторону границы они находились, не только в профессиональной области, но иногда и в жизни. Даже его внешний облик безмерно много значил для каждого русского человека – каждый взгляд, каждый жест, все его поведение выражало глубокое и, я бы сказал, религиозное отношение к жизни и к своей профессии» [Цит. по: 36, с. 284].

Традиции русского театра особенно были почитаемы в Америке. После гастролей МХАТа там сложилось что-то вроде мифа о Станиславском: в нем видели театрального вождя, революционера. О последователях-преподавателях системы Станиславского пишет В. Шверубович: «Сколько наших, оставшихся в Америке, кормилось всю свою жизнь плодами того посева, который совершил Константин Сергеевич в 1923–1924 гг., подкрепленными вскоре вышедшей там книгой “Моя жизнь в искусстве”» [Цит. по: 36, с. 285].

Не переставал думать о русских актерах и об участии в театральном процессе в России и М. Чехов, в какой бы стране он ни находился: в Германии, Франции, Англии, Америке. Для русского актера, в которого он очень верил, он написал свою книгу «О технике актера». «Думаю, что я не ошибусь, если скажу, что все-таки русский ак-

тер будет первым, кто захочет новой правды в театре, он, рано или поздно, снова найдет себя самого и останется верен своим исканиям» [Цит. по: 36, с. 449]. Знакомство русских читателей с книгой М. Чехова наглядно свидетельствовало о глубокой и органичной связи автора с Художественным театром, его создателем, а также в целом с эстетикой русского театра. «В театральном мире книгу М. А. ждали, – писала Варвара Булгакова в “Новом журнале”. – Книга Чехова является откровением для каждого актера в России, она открывает путь к пониманию процесса творческого перевоплощения, который впервые был систематизирован Станиславским и произвел переворот в подходе к театральной работе не только в России, но и в Америке и Европе... Впитав в себя идеи Станиславского, Чехов, как истинный художник, стремительно шел по пути исканий, стараясь глубже заглянуть за “таинственную завесу”» [Цит. по: 36, с. 449]. Оказавшись в эмиграции, он не оттолкнулся от старого МХТ, как от отжившего течения, а благоговейно сохранил в памяти этот обогативший его сценический опыт – как живое начало своей художественной жизни и веры. «Он пронес сквозь свое творчество лучшее, что было в русском театре и в русском искусстве», – писал о М. Чехове П. Марков [155, с. 395].

Одним словом, благодаря театру русского зарубежья и, в первую очередь, творчеству выдающихся его деятелей – таких, как М. Чехов, – путь русского театра даже в самые «лютые» времена сталинского террора был сохранен и продолжен.

Парадокс пространственного существования русского театра уже в том, что безграничность его просторов не воспрепятствовала созданию удивительно единообразной театральной культуры на территории самой большой страны мира. На Руси даже скоморошество, предшествовавшее появлению профессионального театра, хотя и было внецерковным по форме, отличалось глубочайшей религиозной сущностью, органично соединяющей в себе любовь к земле и Небу, Богу и миру. Духовное начало было главным для любого, самого отдаленного театра российской глубинки. Искусство ведущих мастеров русской сцены, независимо от того, в московской или петербургской школе они воспитывались, отличалось высокой духовностью и чистотой. Духовные ценности русского театра сохранялись даже в эмиграции, которая воспринималась как своеобразное «посланничество», миссия по сохранению первородных традиций отечественного искусства.

Сделаем некоторые выводы.

Итак, размышляя о пути русской культуры, отечественные философы в качестве «внутреннего, духовного» фактора, определяющего его, называли пространство России.

Пространственно-временная протяженность русского космоса обусловила смыкание различных эпох, а также соположенность разновременных явлений, смыкание противоположных полюсов. Русский театр издавна «живет во многих веках и возрастах сразу» [155, с. 398], воспринимается как будто на разных «этажах». Есть народный театр и профессиональный, как верх и низ одного явления. Есть профессиональный театр в центре и профессиональный театр периферии (провинциальный). Есть театр Москвы и театр Петербурга, как Восток и Запад в самом центре России. Есть театр в России и русский театр в зарубежье. Все они в своей противоречивости существуют в едином пространстве России, создавая целостный и неповторимый облик русского театра. Театральная культура в России представляет собой противоречивую целостность, ее рассмотрение возможно только в двухполюсном пространстве.

Пограничный характер русской культуры определял двойственное самосознание русского театра, противоречивость его пути. На уровне пространственной (культурно-локальной) определенности истинным признается или путь Москвы, или путь Петербурга; или путь столиц, или путь провинции; или путь на родине, или путь в зарубежье и т. д.

Проблема Восток – Запад, являясь культурной константой России на протяжении веков, на рубеже XIX–XX столетий приобрела невиданную остроту и размах. Реформаторы театральной культуры Серебряного века в поисках универсального пути театра обратились к истокам западной культуры (эллинизму) и к древности Востока (как к прообразу вечности).

Путь-пространство русского театра Серебряного века, обнаруживая глубокую связь с русской духовной традицией, устремленной к синтезу и всеединству, приобрел поистине космический размах. Театр рубежа веков являлся грандиозным синтезом искусств, эпох, эстетических и художественных школ, стилей, методов, частей света, древнерусского и эллинистического, итальянской комедии дель арте, испанской драмы XVII в., классических театров Китая, Японии и Индии. Проблема синтеза оказалась одной из осевых в театре Серебряного века.

Глава 2. Судьба как дар целостности русского театра

В концепциях русских религиозных философов духовному пути русской культуры соответствуют и определенные дары. Если Бог ниспослал России соответствующий путь, то Он не мог не позаботиться о дарах, благодаря которым можно исполнить Его Предназначение. Национальный дар есть совершенно особый дар, данный Богом целому народу. Ни один народ, как бы мал он ни был, не проходит бесследно в мировой истории. Каждый вносит в нее свой особый вклад развитием особого дара. Развитие своего дара и своей индивидуальности как отдельным человеком, так и целым народом не только оправдывается христианством, но и является христианским долгом, за неисполнение которого грозит наказание – Суд. «Бог дает Дары своего Святого Духа – всем народам, но мерою различною и особливою, – пишет русский философ И. А. Ильин. – Почему, кому и сколько – не разумею. Но исповедуем, что нет народа обделенного и отвергнутого, хотя есть народы не соблюдавшие, растратившие и зарывшие талант свой в землю» [105, с. 57].

В даре целостности, который не дан, но задан нам Промыслом Божиим, заключается, как считает большинство русских мыслителей, одно из главных вдохновений русской культуры, когда «истина», «добро» и «красота» мыслятся не как три отдельные самостоятельные категории, но как одно целое, эстетика не воспринимается без этики, теория без практики. Благодаря дару целостности в России сложилось особое понимание искусства.

Про русских актеров иностранцы говорят, что «они не играют, а живут на сцене» (В. Шубарт). Может быть, суть творческого дара русского театра уловил Б. Пастернак в поэтических строчках: «Когда строку диктует чувство, оно на сцену шлет раба. И тут кончается искусство, и дышат почва и судьба».

Актер, живущий на сцене самозабвенно, живет целостно; воспринимается нами живущим не в эстетической категории субъект-объектного дуализма, как актер-ремесленник, но в мистической категории тождества, когда душа человека самозабвенно сливается с Богом. Так не играют на Западе, где актерское творчество достаточно рационализировано. Так не играют на Востоке, где царит безличност-

ный подход к роли. Этот уникальный дар целостности, связанный с определенным восприятием искусства, присущ только русскому театру. Его можно обнаружить в способе воспитания и перевоплощения русского актера, в своеобразном отношении к форме и содержанию, в характерном общении со зрителями и внутри коллектива. Одним словом, дар целостности отражается в любом проявлении русского театра, но прежде всего – в мироощущении и мировосприятии творческой личности.

2.1. Концепция органической целостности русского театра

Русская религиозная философия, будучи «философией всеединства», построила целостное учение о Бытии, в котором «я» и мир, «я» и Бог, истина и красота, искусство и природа не противопоставляются, а сливаются в нерасторжимое Единое. Целостность как особый способ видеть, ощущать и воспринимать мир и открывается однажды и навсегда – «в блаженный миг Божией милости». Причем процветать она может только в религиозно обусловленной культуре, поскольку религия, собственно, и есть восстановление утраченного единства, обретение разрушенной целостности и цельности.

Идею целостности можно считать корневой, фундаментальной идеей не только русского театра, но и всей отечественной культуры. Речь идет об органическом понимании целого, раскрытого Н. О. Лосским. В отличие от европейской традиции резкого противопоставления культуры и природы, в России культура мыслится не как сумма достижений, а как живая целостная стихия, открывая которую, человек приближается к Богу. Целое в таком понимании – это не статичная система, в которой «элементы абсолютны, первоначальны и существуют безотносительно, а целое производно, относительно и сполна зависимо от своих элементов» [143, с. 340]. В русской традиции целое есть очень динамичная, нелинейно развивающаяся структура, в которой «целое первоначальней элементов, элементы же производны и относительны, т. е. способны существовать только в отношении к целому» [143, с. 340].

Известный театральный критик А. Григорьев в своей работе «Парадоксы органической критики» говорит о возможности «дейст-

вия без причин» не в смысле абсолютной беспричинности, а в ином, гораздо более глубоком значении: в значении нелинейной зависимости частей друг от друга, их сокровенной приобщенности к некоторой целостной топике пространства и жизни [63, с. 51]. Шекспир выводит на сцену характеры, а обстоятельства творятся уже по необходимости – как результат их взаимодействия. У русских же классиков XIX в., наоборот, обстоятельства «старше» характера; здесь установка на эффекты целого, и драма, наперекор эстетическим нормативам, мыслится как «драматизированная жизнь» (А. Н. Островский). В «драме жизни» Островского «творческая установка на предельную бытийную полноту побуждает к пересмотру традиционных представлений о главном и второстепенном, центре и периферии: случайное здесь закономерно, лишнее – необходимо, алогичное – логично; последующее то и дело не выводится из предыдущего, а нисходит к нему через целое (например, внезапное прозрение Гордея Карпыча Торцова в пьесе “Бедность не порок”). Раз возникнув, художественная вселенная Островского движется уже в согласии со своим собственным “установом”: подчиняясь законам органики, а не механики» [37, с. 62].

Театр, осмысленный в соответствии с концепцией органической целостности, есть *живой процесс культуротворчества*, активный, содержательный, незавершенный, для которого важен не столько результат, сколько сам путь постоянного приближения к истине. В нем скрытое и явное, видимое и невидимое, внутреннее и внешнее, взаимодополняясь, образуют противоречивое целое, части которого существуют через постоянное «прохождение» своей частичности. С одной стороны, театр как вид искусства немислим без категорий «мера», «предел», «закон», «форма», «канон», «дисциплина», «профессионализм», «совершенство». С другой стороны, русский театр в поиске единого целого постоянно преодолевал общепринятые законы и пределы, характерные для искусства, разрушая или расширяя границы между жизнью и творчеством, выходя в иные измерения, открывая новые культурные смыслы. Недосказанность и незавершенность в одной системе координат оборачивалась сверхсказанностью и сверхзавершенностью в другой реальности. Беспочвенность осмыслялась как укорененность человека в своих внутренних структурах, неизменно соединяемых с Богом, т. е. как связь с почвой, но в других, новых ее измерениях. Отмеренность и дозированность чувств и эмоций в евро-

пейской традиции преодолевалась безмерностью, беспредельностью и всеохватностью эмоциональной жизни русского актера. Без дисциплины школы, закона и порядка русский театр во все времена имел опыт края и вкус к нему, был готов неготовым встретиться с предельным и сотворить чудо.

Дар органической целостности, ниспосланный русскому театру, состоит, прежде всего, в специфическом восприятии искусства. Если в рамках европейской традиции театр – явление сугубо эстетического порядка, здесь искусство служит человеку, то для русских людей театр, традиционно, не столько самоценное эстетическое явление (хотя и таковым был в иные времена), сколько религиозно-эстетическое – здесь человек через искусство, на путях искусства служит Божественному мироозданию. Художник в России имеет пророческое призвание, потому что через него, по словам И. А. Ильина, «прорекает себя созданная Богом сущность мира и человека. Ей он и предстоит, как живой тайне Божией; ей он и служит, становясь ее “живым органом”» [105, с. 55].

Глубже всего И. А. Ильину удалось раскрыть национальное понимание искусства. Философ искусство определяет как художество. И это не случайно. В греческих текстах аскетических сочинений термину «художественное делание» соответствует слово, которое означает и буквально «технику» молитвы, и искусство ее, ведущее к созерцанию Божественного света и благодатной красоты. Аскетику святые отцы тоже называли не наукою и даже не нравственной работою, а «Искусством, Художеством, мало того искусством и художеством по преимуществу, – “искусством из искусств”, “художеством из художеств”» [256, с. 99].

Нарекая искусство художеством, Ильин тем самым обнажает его *корневую сущность*, которая состоит в том, что через искусство прорекает себя созданная Богом сущность мира и человека. Философ удивительно точно передал национальное понимание предназначения искусства. Для него все великое в искусстве родилось из служения, служения свободного и вдохновенного, приносящего радость. Особенно остро радость служения на путях искусства испытывали художники, оказавшиеся в эмиграции (Ф. Шаляпин, М. Чехов, С. Волконский и др.).

И. А. Ильин вступает в полемику с теми, кто считает, что искусство есть наслаждение. По его мнению, в искусстве существенно не

наслаждение приятным, а верное восприятие художественной медитации. В самом деле: вспомним романы Достоевского, Солженицына, сонаты Бетховена, некоторые полотна Веласкеса или Гойи... Вряд ли подобные произведения искусства связаны с наслаждением. Истинное искусство, полагает И. А. Ильин, зовет к иному: оно требует духовной сосредоточенности, духовных усилий, очищения, углубления и обещает за это прозрение, мудрость и радость. Кризис современного искусства И. А. Ильин связывает как раз с тем, что оно утратило доступ к главным, священным содержаниям жизни и погасило в себе художественную совесть и начало художественного вкуса. Философ дает глубокое, оригинальное определение вкуса, которое было характерно для национального мировосприятия. «Вкус – есть явление живой религиозности в человеке, воля к духовной значительности произведения, к его органическому единству», это «трибунал бессознательной духовности» [105, с. 69].

В соответствии с высоким предназначением искусства, у художника в русской культуре особая миссия. По словам И. Ильина, он – «служитель и прорицатель; и лишь ради этого и вследствие этого он – технический знаток и технический мастер своего искусства. И потому он призван быть всегда и до конца ответственным перед Богом артистом... Он взыскан Его даром; он ничто без этого дара, дара видения и выбора; и за применение его он отвечает перед Богом, перед своею художественной совестью и перед своим народом» [105, с. 58]. Философ настойчиво проводил в своих работах мысль о свободе художника, который не должен зависеть от «смеха толпы», «суда глупца». Как и у Пушкина, у Ильина поэт – и молящийся, и жрец, и служитель, и царь, и подсудимый, и судья. Художник призван служить Богу, а не «человекам» [105].

В художественном творчестве Ильин отмечает две функции, или две силы: способность творческого созерцания и способность легкого и быстрого проявления, или выражения. Вторую силу, связанную с техническим мастерством художника, философ называет талантом. Это не «что», а «как» говорит, пишет, лепит, рисует и прочее художник. Но главное – то, отчего искусство становится искусством, – по мнению Ильина, содержится в другой способности – в способности творческого созерцания. Поэтому талант нуждается не только в школе, в умении, в технике, ему необходим духовный опыт, творческое

созерцание. Трагедия современного искусства, по Ильину, в том, что «художники привыкают жить, творить и воспринимать без Главного, без Духа, без Бога, и уже не понимают, чего им не хватает; а талант, лишенный Божьего огня, есть лишь соблазн» [105, с. 91]. Призванный Богом к художественному творчеству человек не в состоянии самостоятельно, без помощи Божией, совершить творческий акт. Если без помощи Божией творчество, по словам Ф. М. Достоевского, «каторжная работа», то при вдохновении, при наитии Святого Духа, творческий процесс осуществляется легко и просто, вызывая удивление у самого творца.

Ильин глубоко и основательно разрабатывает теорию творческого созерцания, без которого невозможно художественное искусство. Без него искусство остается при двух измерениях: осязаемое тело и чувственно-зримый образ. Но не будет третьего, главного, «того Божественного луча, который просиял оку художника» [105, с. 98], не будет вдохновения, «истинного признака Бога» (Пушкин), «прозрения высших духовных закономерностей» [105, с. 117]; не будет верности «художественному предмету». По мнению Ильина, художественный предмет есть главное в искусстве, это то «духовное содержание, которое художник почерпает из объективной сущности Бога». Духовная рука художника, по его выражению, «ищет существенного, глубинно-коренного, судьбоносного, субстанциального и потому властно-определяющего» [105, с. 147].

Дар органической целостности касается любого элемента русского театра, каждая его часть неизбежно отражает сущностные характеристики целого. В связи с этим можно говорить об *особом восприятии формы* в русском театре.

«Западному пристрастию к формам и нормам у русского противостоит поразительная формо- и нормобоязнь. Русские не умеют организовываться, поскольку они этого не хотят – из благоговения перед бесконечностью. Европа есть форма без жизни. Россия есть жизнь без формы», – весьма точно подметил немецкий исследователь В. Шу-барт [285, с. 95].

С одной стороны, в искусствоведческой литературе существует точка зрения относительно «русского неприятия формы», продуцированного «русским хаосом», «русской иррациональностью», «болезнью бесформия».

С другой стороны, за сравнительно короткий период своего существования русский театр продемонстрировал уникальные способности по освоению чужих форм театральной традиции. Известный исследователь русского сценического искусства Е. И. Полякова пишет, что «русский театр XVIII в. менее чем в полвека прошел огромный исторический путь, освоив опыт, традиции, формы и каноны всех прошедших веков европейского театра, от античности до классицизма» [183, с. 119]. В XIX в. тот же ученик с успехом осваивал современные уроки европейского романтизма. «После уроков классицизма, во время расцвета романтизма с его немецко-французскими корнями и российской кроной, русский театр перестал быть театром, осваивающим не им сотворенный стиль. Минувя категории стилей, театр очутился лицом к лицу с реальностью современной жизни» [183, с. 279]. А уже в начале XX в. русский театр стал всемирным центром по созданию поистине новаторских театральных форм. Сценические эксперименты с формой русских режиссеров (Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Станиславского, Немировича-Данченко, Марджанова, Евреинова, М. Чехова) по смелости, яркости, гениальности, всеохватности не знали себе равных. Говорить после этого об отсутствии в русском театре чувства формы было бы крайне нелепо.

Американский ученый Дж. Биллингтон, изучающий русскую культуру, открыл удивительную закономерность ее развития. «Сперва этот гордый и самонадеянный народ внезапно заимствовал некую новую художественную форму и художественный инструментарий у иноземной, более развитой цивилизации, которую он некогда презирал. Потом, вполне освоив чужой художественный эталон новой формы искусства, русские неожиданно создавали оригинальные творения, подчас превосходящие по эстетическому качеству заимствованный образец. Причем это происходило практически всегда в тот момент, когда публика утверждалась во мнении, что новая художественная форма исчерпала свой творческий потенциал. И, наконец, доведя новую форму искусства до совершенства, русские вдруг склонялись к тому, чтобы отвергнуть и разрушить ее, оставив потомкам лишь обломки своих лучших творений» [20, с. 16].

Как это ни печально признавать, но американскому ученому удалось выявить специфическое отношение к форме, которое было характерно для отечественной культуры. Формальное в русской куль-

туре становится символом механического, мертвого, нетворческого. Оно противопоставляется содержанию. «Художник должен иметь что сказать, так как его задача – не владение формой, а приспособление этой формы к содержанию, – считает В. Кандинский. – Если жива душа художника, ей не нужны костыли головных рассуждений и теорий. Ему подскажет внутренний голос души, какова нужна ему форма и где ее почерпнуть» [112, с. 131].

Более определенно высказывается о назначении формы в искусстве русский философ И. А. Ильин. Он выступает против самодовлеющей формы, самодовлеющего способа выражения, самодовлеющих звучаний, модуляций, гармоний, контрапунктов, ритмов и т. д., к которым приучаются в школах, когда проходят «азбуку» искусства. Там, где начинается творчество, по мнению философа, азбука преодолена и «отвлеченные элементы» становятся органическими частями «художественного организма». И. А. Ильин так же, как и В. В. Кандинский, считает, что создание искусства есть «прежде всего выношенное художником Главное, сказуемое им содержание, почерпнутое им из таинственного существа мира и человека... Все остальное в искусстве есть или профессиональная техника, необходимая для служения и приготавливающая к нему (техника – в смысле изучения и в смысле умения), или же риза главного предметно-таинственного содержания» [105, с. 58]. Как главное относится к второстепенному, внутреннее к внешнему, так содержание относится к форме. Художник не фокусник форм, он не выдумывает и не играет выдумками. Он служитель и прорицатель, и лишь ради этого он технический знаток и технический мастер своего искусства. Он призван быть до конца ответственным перед Богом артистом.

Отстаивая Божественное предназначение искусства и отрицая самостоятельную и самодовлеющую форму, русские мыслители и художники, однако, не отвергали ее совсем, ибо «форма вращена в содержание, и вращена она именно потому, что первоначально, в душе самого художника, она выросла из главного, таинственного, предметного содержания» [105, с. 58]. В русской культуре подвергалась критике самоценная внешняя форма – как мираж, пустота, личина, за которой не чувствовалось содержания. Напротив, внутренняя, или органическая, форма, в которой заложен «элемент Божественного языка», считалась неотъемлемой частью произведения искусства. В. Кандин-

ский назвал внутреннюю форму «принципом внутренней необходимости», которая возникает, как считает художник, по трем мистическим причинам и складывается из трех форм как таковых: 1) каждый художник должен выразить то, что ему свойственно (индивидуальная форма); 2) каждый художник должен выразить то, что присуще эпохе и национальности (национальная форма); 3) каждый художник должен выразить то, что свойственно искусству вообще, вне времени и пространства (вечно-художественная форма). Все три формы тесно связаны между собой, что во все времена является выражением целостности произведения. Тем не менее, первые две формы, по мнению Кандинского, имеют в себе свойства времени и пространства, что для чисто и вечно художественного, общечеловеческого, Божественного теряет свою актуальность [112, с. 79].

Действительно, в русской театральной традиции всегда больше ценилась форма, имеющая отношение к вечному, вселенскому, общечеловеческому. Поиск индивидуальной или национальной формы приобретал свою значимость только в сочетании с вечными или общечеловеческими мотивами. Мочалов в Шекспире и Шиллере, Щепкин в Мольере были свободны от подражательства чужому национальному колориту, Ермолова в «Овечьем источнике» также не подчеркивала испанское начало. Они жили общностью печалей и смеха всего человечества. Не осовременивая своих героев, но зная об единстве их переживаний с современностью, в которой живут и движут людьми те же чувства честолюбия, любви, зависти, горя и радости, русские актеры как будто преодолевали в своем творчестве время и пространство. Выход к всечеловеческой, вечной форме искусства русские актеры искали не только в зарубежной, но и в отечественной классике. Даже в «пьесах жизни» самого национального драматурга России А. Н. Островского актеры (П. Садовский, Л. Никулина-Косицкая, С. Васильев и др.) через русские страсти и русский хаос, преодолевая их, устремлялись к всечеловеческому в искусстве.

Органическое восприятие формы в русской театральной традиции допускает ее незавершенность, недосказанность. Флоренский, к примеру, рассматривает форму не в ее «готовом и завершено-отчетливом отложении, а как испарение, поднимающееся из областей весьма различных...» [258, с. 30]. Кандинский отмечает, что форма иной раз выявляет нужное наиболее ярко именно тогда, когда не до-

ходит до последней грани, а является только намеком, указуя путь к внешнему выражению [112]. Специфическое восприятие формы позволило творцам отечественного театра сосредоточиться на самых тонких, воздушных, едва уловимых элементах сценического творчества, какими являются атмосфера, подтекст, настроение, пауза, в которых форма становится содержанием, а содержание – формой.

Впервые понятие сценической атмосферы возникло в связи со спектаклями МХТ. Станиславский настаивал на том, чтобы актер влюбился в роль с самого начала работы над ней. Речь идет о любви к атмосфере, окружающей персонажа. Если Станиславский считал, что атмосфера, похожая на живую жизнь, является результатом работы воображения автора, актера, режиссера, художника, электротехника и других творцов спектакля, то Михаил Чехов расширил понятие атмосферы до целой системы – от жизненной сферы до методологии актера – и создал теорию атмосферы. По Чехову, атмосфера и есть тот невидимый источник, из которого вытекают все произведения искусства, это есть жизненное явление, которое не имеет ничего общего с техникой. Чехов советовал развить, утончить тело, чтобы сделать его восприимчивым для духовных атмосфер. Он касался и вопросов о некоем духовном соединении художников, и о духовном наследии человечества. «У нас есть общее прошлое – наследство. Нас всегда окружает наше прошлое и будущее. Мы окружены известной атмосферой прошлого и будущего» [276, с. 125]. Опасность полного слияния с образом и, шире, этика актерского искусства рассматривались Чеховым в связи с атмосферой: «Еще важно то, из какой области вытекает то, что делает актер. Мы различаем эти две области: 1. Темная область и 2. Светлая область» [275, с. 149]. При исполнении роли злого персонажа актер должен все время видеть перед собой тип человека, которого он играет, но не становиться им. Чехов говорил: «Важно то, из какой области берем мы то, что стоит за текстом. Надо изучать зло и показать зло так, чтобы наша индивидуальность была над этим образом» [275, с. 151]. Для создания атмосферы актер, по мнению Чехова, должен: 1) иметь видение образа в атмосфере; 2) уметь различить жизнь и смерть, живое от мертвого; 3) иметь чувство правды. Чехов говорил: «Правда на сцене всегда создает атмосферу. Что значит “правда” на сцене? Она связана с правдой в жизни. Чем правдивее мы в жизни, тем лучше будем играть, тем правдивее мы будем на

сцене. Если в жизни мы лжем, на сцене не играется» [275, с. 357]. Атмосфера для творцов русского театра является очень важным средством, способствующим созданию целостного образа спектакля и роли; это и есть «высшая математика» театра.

Если к форме отношение в русской театральной традиции было двойственным, то к содержанию, напротив, прозрачно-приемлемым. Не случайно ведь русский театр подчинил себя литературе, признавая ее первоначальность и первостепенность. А содержание в русской литературе явственно доминирует, по утверждению Д. С. Лихачева, над формой. «Всякая устоявшаяся форма, – отмечает исследователь, – как бы стесняет русских авторов. Они постоянно сбрасывают с себя одежды формы, предпочитая им наготу правды» [142, с. 61]. Поскольку творцы русского театра жаждали в своем творчестве, скорее, религиозного спасения, нежели развлечения-удовольствия, постольку значимым для них становилось прежде всего содержание, которое они нагружали нравственными поисками, метафизическими устремлениями, – под их тяжким бременем форма становилась второстепенной, не отражающей Божественную сущность искусства.

Концепция органической целостности обнаруживает себя не только в своеобразном восприятии искусства, специфическом отношении к форме и содержанию, но, прежде всего, в способе актерского существования.

История всемирного театра, и западного, и восточного, с неопровержимостью доказывает, что *способ игры актера зависит от веры*. Подлинным даром русскому театру, «незаслуженным даром Божиим и великим счастьем» [252, с. 61], было православие, которое определяло не только веру, но и мировоззрение, мироощущение русского человека, его отношения с миром – как ближним, так и дальним.

В православном понимании творческий процесс сочетает в себе два начала, два вектора: усилий человека (снизу вверх – это есть и на Востоке) и Божественного действия, благодати (сверху вниз). Искомое творческого процесса есть обожание, т. е. соединение человека с Богом в его энергиях благодати. Рассматривая человека как живое и нераздельное единство, св. Григорий Палама считает, что сверхъестественная благодать даруется всему человеку, а не только его уму. Он пишет о духовных чувствах, духовном видении, которое «столь же умное, сколь и телесное, ибо ум и тело будут преобразованы Ду-

хом» [Цит. по: 267, с. 34]. «Триады» св. Григория Паламы дают первый адекватный православный ответ на вопрос о том, что и как мы воспринимаем в творческом процессе. Помимо обычной, физической системы чувств существует другая, внутренняя система. Есть внутреннее зрение, внутренний слух и т. д. Средства восприятия, какими осуществляется Богообщение, являются иными и особыми – их человек еще должен обрести. Православная мистика, именуя эти иные чувства умными, или духовными, свидетельствует, что они «отверзаются» у человека под действием благодати («очищается око души»). Григорий Палама настаивает, что человек видит духом, а не умом и телом. В творческом процессе человек достигает превосхождения своей природы – всецелого соединения своих тварных энергий – как умных, так и всех прочих, всего «энергийного образа» человеческого существа – с Божественной энергией, благодатью. В этом «холистическом событии трансцендирования преобразуются, претворяются в новую природу ум и тело, все уровни и все измерения человека: и в частности одним из аспектов этого всецелого претворения служит отвержение чувств» [267, с. 59]. Именно здесь корни отличий восточного и западнохристианского подходов к творчеству.

Эллинская традиция, а за ней и новоевропейская, и современная западная, коренясь в ином видении человека, разума и бытия, принципиально отличны от православной, ибо они опираются на дуалистическую антропологию, которая утверждает диаметрально противоположную бытийную ценность и судьбу. Творческий процесс есть исключительно интеллектуальный процесс. Если в православии целостный человек обожается, то на Западе ум божественен.

Это два разных подхода к творчеству: холистический, целостный и дуалистический, интеллектуалистский. Потому так различаются русский и западноевропейский театры, что, в конечном счете, манера игры, метод творчества, а также способ общения как со зрителем, так и друг с другом в коллективе зависят от того, как человек мыслит, чувствует, общается с Богом.

Раз в православной традиции утверждаются равноценность ума и сердца, сведение ума в сердце, формирование умных чувств, то и для русского актера эти утверждения являются основополагающими.

Великий трагик русского театра П. С. Мочалов, хрестоматийно известный как актер вдохновения, а не «умной игры», оставил после себя трактат о природе актерского творчества, который полностью опровергает расхожую легенду о великом актере. Рассуждая о роли ума в актерском творчестве, П. С. Мочалов пишет: «Часто случалось слышать об актере, что в нем много театрального Ума. По моему мнению, это выражение не относится к артисту, хорошо или умно рассуждающему о своем искусстве, но к верной или умной его игре. Мне кажется, что и сам опыт не всегда дает право на название умного актера. Есть артисты, много лет занимающиеся своим искусством, одаренные от природы здравым рассудком, получившие хорошее образование, но при всем том они не могут получить названия артиста с театральным умом. Поэтому полагаю, что можно или должно причислить сей Дар к числу тех способностей, которые, будучи соединены вместе, разумеется, в разных степенях, называются талантом. Мне кажется, средства легко постигнуть характер представляемого лица, верность действия и умение скрыть в продолжение одного всю тяжесть моральной работы – называются театральным умом» [Цит. по: 135, с. 145]. Главный же вопрос для Мочалова состоял в следующем: какими путями можно сделать верными минуты своего вдохновения или научиться умной игре? Ответ великого актера, как и его гениальный дар, достаточно парадоксален. Главным, исходным моментом в творчестве актера Мочалов считает не знания или умения, а «глубину души и пламенное воображение» [135, с. 147].

Подчеркивая равноценность ума и чувств, Мочалов вскрывает коренные различия между принципом подлинной жизни в образе на каждом спектакле, которому он был верен всю жизнь, и чуждым ему принципом воспроизведения на спектакле внешнего рисунка, найденного прежде на репетиции. Творческий принцип Мочалова – *мастерство и душа суть одно и то же* – определил и сформулировал одно из направлений русской актерской школы.

Другое, диаметрально противоположное, направление связано с именем выдающегося актера Петербургского театра В. А. Каратыгина. В. Г. Белинский, высоко ценя природные данные, настойчивость и работоспособность актера, его стремление к развитию своего дара, видел в Каратыгине принципиально иное явление, органически враждебное складывающемуся прогрессивному русскому театру [12].

В статье «Александринский театр», написанной им в 1845 г., Белинский рассматривал московский Малый театр и петербургский Александринский как две противостоящие друг другу школы сценической игры. «Как Петербург в настоящее время есть представитель формального европеизма в России, так и петербургский русский театр есть представитель того же европейского формализма на сцене» [12, с. 153].

Такого рода сопоставление Мочалова с Каратыгиным, Малого театра с Александринским совпадает с замечательными размышлениями К. С. Станиславского. Противопоставляя две школы сценической игры, он писал: «Мы, прежде всего, думаем о внутренней стороне роли, т. е. о ее психической жизни, создающейся с помощью внутреннего процесса переживания» [Цит. по: 193, с. 25]. Станиславский требовал создания на сцене такой «внутренней жизни изображаемого лица и всей пьесы», которая поглощает все силы души актера, или, как он выражался, «все органические элементы собственной души» [Цит. по: 193, с. 33]. Знаменательно, что эти положения Станиславского выдвинуты им в противовес высказываниям известного французского актера Коклена-старшего, утверждавшего, что актер не живет, а играет и остается холоден к предмету своей игры [193, с. 58].

Известный дореволюционный философ И. И. Лапшин, чьи работы по философии творчества были опубликованы после эмиграции за рубежом, а в России с тех пор не переизданы, отмечал, что существует две точки зрения на проблему художественного перевоплощения [133, с. 139]. Согласно интеллектуалистическому взгляду, воссоздание живого типа есть чисто интеллектуальная обработка данных опыта. Творчество сходится здесь к головной работе. Другая точка зрения – мистическая – опирается на предположение о врожденности знаний о чужих «я»: художник в процессе творчества непосредственно, интуитивно постигает чужие души, их сокровенная сущность врожденна ему – духовный макрокосм включен в непознанной форме в душу художника, и процесс творчества сводится лишь к опознанию и объективизации мистических откровений чувства. На вопрос о том, каким путем постигает поэт (актер) строй и состав чужой души – расчудочным или мистическим, – И. И. Лапшин отвечает: ни тем, ни другим. «Процесс художественной перевоплощаемости для науки такая же бесконечная проблема, как живой организм: ...бесконечно слож-

ная машина лишь в бесконечности может быть разложена на составные элементы. Точно так же мы можем все глубже и тоньше постигать психологический секрет перевоплощения и все же перед нами остается “неисчерпаемость явления”, экстенсивная и интенсивная бесконечность мира искусства» [133, с. 140]. По убеждению философа, художественное перевоплощение требует и произвольного стихийного созидания, и вполне рассудочной работы интеллекта [133, с. 140]. По выражению В. С. Соловьева, «гений действует не от ума, но с умом», вернее, с «умными чувствами» [220], без которых, согласно православному пониманию, немислимо никакое творчество, в том числе художественное перевоплощение.

Стремление к органической целостности в театральном творчестве есть великий дар судьбы русскому театру. Органические законы творчества – основополагающее открытие Станиславского в сценическом искусстве. «Органика» – ключевое слово в его лексиконе. Органическими законами творчества он проверяет и создает все, к чему прикасается. По концепции органической целостности, театр есть живой процесс, размыкающий границы творчества и жизни. «Здесь бытие не есть определенное, готовое, завершенное бытие, а есть живое делание-жизнь – в самом глубоком смысле этого слова» [262, с. 302]. Творение актера сродни творению природы: оно так же целостно и органично. У С. Н. Булгакова есть об этом следующее суждение: «Красота в природе и красота в искусстве, как явление божественной Софии, Души, Мира, имеют одну сущность» [34, с. 330].

К. С. Станиславский раздвигает границы театра. Отдавая предпочтение искусству переживания, он не отвергает и других направлений в искусстве, считая при этом, что есть одна система ценностей – *органическая творческая природа*, которая всех в искусстве объединяет. К своим оппонентам Станиславский обращается со следующими словами: «Да посмотрите вы, законники в искусстве, вокруг, на мир Божий. Посмотрите на небо и облака, каких только красок в них нет ..., и все они просты и естественны, как все в природе. Красота разбросана везде, где жизнь. Она разнообразна, как природа, и никогда, слава богу, не уложится ни в какие рамки и условности. Вместо того, чтобы сочинять новые правила, станьте ближе к природе, к естественному, то есть к Богу, и тогда вы поймете не одну, а неисчислимые красоты Бога, которые закрылись от вас благодаря правилам и услов-

ностям» [223, с. 241]. Очистить искусство от условностей и сделать его ближе к природе, т. е. к Богу – такова задача художника, по убеждению Станиславского. «Я не верю, – пишет Станиславский, – чтоб были люди, которые бы искренне верили тому, что наша убогая актерская техника (и тем более актерски условная) или надуманный принцип, метод сценического творчества могут в какой-либо мере тягаться с органическим, непосредственным, интуитивным, подсознательным творчеством самой величайшей художницы – природы» [223, с. 287]. «Никакие условности, никакая философия, никакие новые изобретаемые тезисы не сравнятся с творчеством органической природы, и тот, кто может и умеет творить на сцене по основе органической природы, тот окажется сильнее других, которые этого делать не умеют и потому уходят в условности. Не насилуйте же природы! Идите по указанным ею путям» [223, с. 290].

Работая над законами органического творчества, Станиславский понимал, что чем тоньше чувство и чем оно ирреальнее, отвлеченнее, тем оно сверхсознательнее, т. е. ближе к природе и дальше от сознания. Беда, если к области сверхсознательного подходят от ума, от выдуманной, внешней, рафинированной формы или рассудочной теории. Ум, техника слишком грубы для передачи сверхсознательного. Ему нужны подлинное творческое самочувствие, сама органическая природа. Единственный подход к сверхсознательному, ирреальному – через сознательное.

В поисках целостного существования актера на сцене русский режиссер решил обратиться к опыту индусских йогов. Формулируя некоторые практические приемы для развития внимания и сосредоточенности, при помощи которых якобы достигается осознание истинного «я» человека, йоги высказывали ряд верных идей, касающихся человеческой психологии и физиологии, в частности внимания, сознательной и бессознательной деятельности человека. В своих упражнениях на воспитание внимания йоги учили преодолевать действие отвлекающих раздражений, они учили управлять вниманием, не допускать рассеянности. Большой интерес вызвали у Станиславского догадки йогов о так называемой бессознательной, или подсознательной, деятельности, которую они рассматривали как деятельность инстинктивную либо автоматизированную, привычную. «Привычка, – отмечает йог Рамачарака, сочинения которого были основательно

изучены Станиславским, – делает одно дело, в то время когда внимание обращено на другое. Автоматическое движение не отвлекает внимания от главного» [Цит. по: 227, с. 99]. Поскольку одним из средств «освобождения» йоги считали культивирование положительных навыков и привычек, вырабатываемых в результате сознательных упражнений, то они действительно, как замечает Станиславский, подходили к бессознательному через сознательные приемы. «Индусские йоги, достигающие чудес в области под- и сверхсознания, дают много практических советов в этой области, – пишет Станиславский. – Они также подходят к бессознательному через сознательные подготовительные приемы, от телесного – к духовному, от реального – к ирреальному, от натурализма – к отвлеченному» [227, с. 157]. Йогой навеяны слова Станиславского о «неразрывной связи физического ощущения с душевными переживаниями» «самопознания», «самоосвобождения» [223, с. 258]. Изучая восточную философию, Станиславский прорывался далеко за пределы отечественной театральной традиции. Он пытался применить к обыкновенному актеру технику энергетических «излучений» и «лучевпусканий». Он испещрял свой режиссерский экземпляр «Гамлета» карандашными стрелами – их поединки и перекрестия должны были обозначать столкновения тайных импульсов и «хотений», накапливавшихся в подтексте действия. Диалог должен был идти под давлением не столько слов, сколько встречных энергетических потоков, взаимовлияния праны партнеров. Иными словами, Станиславский тогда занимался тем, что сегодня зовется энергиями духовных биополей. Его кружки и стрелы на полях шекспировской трагедии напоминают тайнопись, загадочную криптограмму. В тот момент теория Станиславского находилась на предельной глубине. Погружаться дальше в психику было бы уже опасно для искусства. Это рискованное погружение осуществят позднее другие режиссеры: Е. Гротовский в Европе, А. Васильев в России.

Мейерхольд тоже стремился к целостности актерского творчества, но, как и во всем остальном, шел своим путем. Личность рационального склада, он был увлечен чистой формой и мечтал об актерегистрионе, актере-миме, жонглере, мастере блестящих театральных превращений. В поисках мистической тайны мира, тайны сценической условности и символических приемов, В. Мейерхольд сближается с китайско-японским восприятием единого, неделимого мира при-

роды, жизни и искусства. Внутренняя общность явлений лежит, по его мнению, в области символа вещи и ее мистической сущности. Для Мейерхольда искусство только там, где есть дерзновение за грань, где есть прорыв за пределы познаваемого. Тайна – это был магнит, который притягивал к себе Мейерхольда, рождая желание ее разгадать. В мировосприятии японцев все вещи во вселенной появляются из глубины тайны. И при внимательном взгляде на вещь человек, тем более художник, способен заглянуть и в бездну, хранящую тайну. Граница явленного и сокрытого формировала и эстетику театра Но, для которого ключевым эстетическим соответствием была недосказанность. Сказать на сцене ровно столько, сколько требует эстетика недосказанности, диктующая экономии выразительных средств, – вот, по мнению режиссера, в чем заключается целостность искусства: японцы рисуют одну расцветшую ветку и это вся весна, у нас рисуют всю весну и это даже не расцветшая ветка. Мейерхольд объяснял своим студийцам необходимость учиться приемам японского и китайского театра, т. е. театральным системам, где канон сценического движения имел вековые традиции. Его студийцы репетировали в костюмах, напоминающих короткое кимоно или китайскую короткую кофту дуаньбао, и зауженных снизу шароварах, характерных для одежды воина.

Концепция целостности художественного творчества А. Я. Таирова складывалась под воздействием театральных традиций Китая и, особенно, Индии. Великий реформатор не отягощал свои художественные поиски знаками мистических соответствий, как это делал В. Мейерхольд. Его тайна символических приемов, порожденных художественным синтезом, раскрывалась в поисках простоты выразительного языка, примитива как стиля. В театре-примитиве он увидел «оздоровляющий первоисток» для нового театра. В спектакле «Желтая кофта» им была использована условная стилистика китайского сценического языка: декорации в виде китайского домика из золотого занавеса, придуманного художником, мгновенно трансформировались с помощью ширм и занавесок, поражая глаз сменой красочных сочетаний; изображение гор с помощью стульев, переключаясь между ними – мост через реку; лодка для влюбленных – все те же стулья, повернутые спинками к публике; наконец, символические цвета и рисунки грима. Китайский театр предоставил русскому режиссеру блестящий образец синтетического театра, которому соответствуют от-

шлифованные веками условные приемы сценической выразительности. Избегав идеального копирования жизни, китайская художественная традиция вместе с тем демонстрировала целостное органическое сочетание реализма и условности, за что так ценил А. Я. Таиров театральные культуры Востока. Обращение к китайской театральной традиции было призвано раскрепостить актера, освободить его от пут натурализма, способствовать рождению актера нового типа – актера синтетического, способного воплотить на сцене идею театрального синтеза. Еще большей гармонии режиссер достиг в работе над постановкой санскритской драмы Калидаса «Сакунтала» (1914). Таиров ставил своей задачей приблизить сценическое воплощение к подлинной атмосфере классического образца древнеиндийской драматургии. Ему удалось передать «дыхание Индии», напоминающее раса древнеиндийской философии театра, которого достигают не только гармоничным слиянием всех компонентов театрального спектакля. Гармония выразительных средств подчинялась определенной художественной цели, которую ставил перед собой режиссер, добиваясь сценической атмосферы, соответствующей общему замыслу. Пантеистическая «слиянность» всего со всем достигала в спектакле жизнеутверждающего, мажорного звучания. Индийский и китайский театральные каноны не могли быть механически перенесены на русскую сцену. Они сыграли свою роль в тренинге будущих артистов. Тем не менее, Таиров увидел практический для себя смысл в эстетике жеста и позы индийского танцевального канона, чьей эстетической нормой явился не линейный рисунок движения, а сочетание поз-объемов. Не случайно индийские танцовщицы – идеальная модель для скульптора, украшающего их изображениями индуистские храмы. Режиссер неустанно требовал от исполнителей отказаться от мелких жестов, научиться движению сильному, широкому, объемному. Работа самого Таирова с актерами была сродни мастерству скульптора. Скульптурный, объемный принцип Таиров превратил в модуль не только сценического движения, но и оформления сцены и даже сценической речи. И постижению души искусства, его ритмического начала Таиров тоже учился у своего главного наставника – индийского театра. Целостность для Таирова – это синтез эмоции и формы, порожденной творческой фантазией актера. Причем режиссер считает, что момент искания целостности сценического образа не поддается никаким правилам или сис-

темам. Это глубоко индивидуальный момент, и тайна зарождения целостного образа так же чудесна и неисповедима, как таинство жизни и смерти.

Концепция органической целостности (синтез ума и чувств), присущая русскому театру, действительно, обнаруживает некоторое родство с Востоком, где идея единого целого также является основополагающей. Но при этом дар художественного перевоплощения, способ актерского существования на сцене восточного театра принципиально другие, так же как философия и религия Востока принципиально отличны от русской философии и православия.

Для актерского творчества в восточном театре был характерен безличностный подход к воплощению роли. В работе над ролью существенным для актера представлялось растворение своего «я» в художественном образе, деперсонализация. Дзэами особо подчеркивал, что актеру необходимо избавиться от своего «я» и слиться в единое целое с объектом подражания. Главное – «превращение» в другого [72, с. 37]. Для полного перевоплощения актеру нужно научиться быть тем, кому подражаешь, и только потом подражать. Актер в театре Но добивается успеха, когда овладевает искусством мономанэ, т. е. нужно войти в образ настолько, что действие актера становится не его действием, а действием героя, божества или демона. Актеру не нужно стараться быть элегантным или мужественным – ему нужно стать тем, что элегантно или мужественно, чтобы совсем исчезла грань между исполнителем и исполняемым. По словам Сэами, «тот, кто подражает, и тот, кому подражают, – одно. И это уже будет не подражанием, а неподражанием» [Цит. по: 64, с. 227]. Но как можно стать тем, кем не являешься? Сэами отвечает: мономанэ постигается глубинами души; путем углубленного размышления, сосредоточения актер проникает в подлинную природу того, чей образ он хочет воплотить на сцене [64]. Высшее назначение искусства – проникновение в подлинную природу вещей. Когда слияние с объектом достигнуто, не нужно прилагать усилий. По словам Судзуки, нужно «привести ум в соответствие с Пустотой, или таковостью, и тогда человек, созерцающий предмет, превращается в сам предмет» [Цит. по: 64, с. 237].

Согласно эстетике восточного театра, прекрасное только тогда истинно, когда оно лишено личного, своего. Это отвечало безличностному характеру мировоззрения. «Для японского мышления, – как

пишет Судзуки, – характерны состояния “муга” и “мусин” («не-я», «не-ум») [Цит. по: 64, с. 252]. Когда кто-то достигает состояния муга, мусин, значит, он проник в сферу бессознательного (вот о чем мечтал К. С. Станиславский, когда изучал теорию йогов). «Муга – это своеобразное состояние экстаза, когда исчезает чувство, что “именно я это делаю”. Ощущение собственного “я” служит главной помехой в творчестве... Муга, мусин, или недействие, порождают самое совершенное искусство» [64, с. 290].

Именно об этом пишет современный режиссер А. Васильев: «В искусстве играть актеру трагически мешает сам актер. Человек никогда не сможет освободиться от самого себя, всегда хочет рассказывать про самого себя, всегда находится ниже, чем он сам... Мы должны достигнуть таких процессов, будто мы – чистая пустота, скорлупа. Тогда персонажи, подобно птице и гнезду, опускаются, мы оживаем лицами и героями того текста, который написан» [39, с. 67]. Акт творчества для А. Васильева – одновременное уничтожение и рождение. Актер должен не бояться утратить свое (поверхностное) «эго», разрушить в себе эгоцентризм, нарциссизм, дабы воскресить истинную личность, сущностное «я», «образ и подобие» Бога.

На первый взгляд, и в русском, и в восточном театре в качестве необходимого условия для творчества, созидания нового, перевоплощения служит один и тот же принцип – принцип самоопустошения, устранения собственного «я». Но при кажущемся сходстве мы имеем дело с разнотелными явлениями.

В русском театре принцип разрушения собственного «я», самоуничтожения означает путь смирения. А смирение, как известно, есть возвышение христианской личности. Достичь смирения – значит направить свое существование в русло воли Божией, а для этого нужно устранить почти непреодолимые препятствия – самолюбие и своеволие. Ф. М. Достоевский назвал смирение «самой страшной силой, какая только может на свете быть» [80, с. 172]. «Высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полного развития своего “я”, – считает писатель, – как бы уничтожить это “я”, отдать его целиком всем и каждому, безраздельно и беззаветно» [80, с. 241]. Последняя цель и предел смирения – возвращение к Богу, который вне бытия. Благодаря смирению, преодолению самонадеянности и самомнения пространство сознания расчищается и освобождается

дается (истощается, самоопустошается), но не просто и не вообще, а для действия благодати, посредством которой осуществляется соединение человека с Богом в его энергиях, т. е. возникает синергия. Феофан Затворник писал, что нужно «сознать себя ...ничего не содержащим, пустым сосудом, к сему присоединить сознание бессилия, самому наполнить пустоту сию, увенчать сие уверенностью, что сделать сие может только Господь» [255, с. 100]. В процессе благодатного творчества происходит «отвержение чувств», «все уровни человеческого состава попадают в модус самопревосхождения» [268, с. 58], т. е. происходит изменение всего естества, ума, чувств. Чувства усиливаются, утончаются, возрастает сознание, которое обретает способность сверхприродного восприятия. Такие актеры играют радостно, легко и свободно. Про актеров А. Васильева, к примеру, пишут, что «они обладают удивительной способностью быть по-настоящему красивыми на сцене. Они точно высвечены изнутри, режиссеру удастся сделать зримой их духовную суть. Они наполнены, одухотворены, облагорожены. Спокойная просветленность их лиц и поз, особая радость и легкость творческого самочувствия завораживающе действуют на зрителей, в душах которых воцаряется покой и тихое счастье» [261, с. 54].

Принцип самоопустошения, отказ от собственного «я» для многих русских актеров означает устремленность к Богу. Умереть, чтобы воскреснуть, вознестись. Ничего подобного не происходит в восточном театре, хотя и здесь исходным импульсом для творчества (перевоплощения) служит отказ от «я». Чем больше художник подавляет, «сокращает» себя, тем более он приближается к подлинной реальности. Там, где примешивается «я», там исчезает непосредственность переживания, там невозможно озарение – сатори. Принцип самоопустошения, недеяния (у-вей) в эстетике восточного театра ничего общего не имеет с христианским смирением православного художника, который через разрушение собственного «я» обретает иное, личное бытие – общение с Богом.

Самоопустошение восточного художника – это не смирение, а растворение в небытии, пустоте, нирване, когда «сознание достигает полного растворения во внутренней сущности созерцаемого» [268, с. 57].

Если в православном мироощущении высшая реальность для актера есть личное (ипостасное) общение с Богом, то в восточных традициях высшая реальность, по словам С. С. Хоружего, есть «импер-

сональное бытие, отождествляемое с небытием, но не являющееся ни тем, ни другим. По мере приближения к искомому совершенному бытию (состоянию) перцептивные аспекты процесса становятся не нужны и в конечном итоге должны отключаться, прекращаться. Напротив, когда совершенное бытие предстает как личное бытие-общение, оно не только не есть чуждое всем различиям бытие-небытие, но раскрывается как любовь и взаимопроникновение ипостасей, перихорисис, совершенное взаимопроникновение, взаимообращение, взаимовосприимчивость» [268, с. 59].

В эстетике восточного театра не существует таких понятий, как «чудо», «благодать», «вдохновение». Даже буддийское просветление, которое обозначается японским термином «сатори», не предполагает никакого отношения к Богу. По мнению Судзуки, «дзэн хочет освободиться даже от бога» [237, с. 166]. Даосизм, который «философичней» и углубленней дзэн-буддизма, тоже рассматривал просветление художника не как превосходение здешнего бытия (в православии), а как возвращение к небесному истоку человеческой природы и жизни; при том, что небо у древних даосов вовсе не является какой-либо трансцендентной, Божественной реальностью. «Возвращение человека к Небу есть просто восстановление человеком полноты своей природы – акт как нельзя более естественный» [268, с. 59]. Движение направлено не ввысь (возведение, вознесение, трансцендирование в Богообщении), а к центру. Принцип «недействия», который является главным для восточного искусства, потому что заставляет все вещи действовать, сравним с колесом, которое вращается, потому что ось неподвижна. Судзуки отмечает: «Когда центр жизненной силы неподвижен, тогда и начинает проявлять себя творческая энергия в живописи, поэзии, драме, религии» [237, с. 292]. Герман Гессе назвал это свойство человеческой психики центрированностью. «Вы слишком сильно чувствуете свое “я”, – говорит магистр Александр Кнехту, – или слишком от него зависите, а это отнюдь не то же самое, что быть большой личностью. Один может быть звездой первой величины по своей одаренности, силе воли, выдержке, но он так хорошо центрирован, что без всяких трений и затрат энергии включается в ритм системы, к которой принадлежит. Другой также богато одарен, быть может, даже больше, но ось его “я” не проходит точно через центр круга, и он растрчивает половину своих сил на эксцентрические движения, кото-

рые изнуряют его самого и мешают всем окружающим» [54, с. 389]. Центрированность является признаком высокого профессионализма. Когда человек центрирован, отпущенное на волю сознание освобождается от символов дискурсивного мышления – способности человека выявляются сами собой, в нем начинает действовать сила дэ.

Методы, помогающие актеру восточного театра добиться центрированности, связаны прежде всего с дисциплиной. Это ключевое слово в эстетике восточного театра (в русском театре таким понятием является «чудо», «благодать»). По словам Дзэми, театр Но покоится на трех главных идеях: дисциплина тела – мономанэ (крепкая ремесленная выучка, чтобы освоить искусство подражания; не только внешнее, но и внутреннее); дисциплина духа – югэн (уловление красоты из космоса, претворение этой сокровенной красоты в образы театрального искусства и возвращение ее космосу – такова философская основа театрального творчества); дисциплина души – хана (цветок – сценический гений) [72, с. 37].

Методы, с помощью которых актер театра Но дисциплинирует дух и душу, – коан и куфу. Взяты они Дзэми из практики дзэн-буддизма. Коан есть душевный тренинг, который представляет собой способ медитативного проникновения в мистические сущности (мономанэ, югэн, хана и др.) с концентрацией внутреннего зрения на вопросе-задании. Он существует для того, чтобы поставить человека в психологический тупик, вызвать напряженное состояние сознания, благодаря чему достигается просветление и расширение человеческой природы актера. Куфу – это психотехника вхождения в образ и в другие более тонкие области через форму глубокой медитации, которая состоит в сгущении всей духовной энергии в одной точке, своего рода очищение от всяких умственных и чувственных препятствий ради непосредственного, простого и молчаливого озарения истиной всего существа человека. Таким образом, можно говорить, что в восточном театре тренировке подвергалось не только тело актера, но и его эмоциональный мир, и его подсознание. Методы коан и куфу пробуждали в актере тончайшую, буквально животную, чуткую мистическую интуицию и твердую волю, которые не известны ни русскому, ни европейскому актеру. Главная цель и высшее достижение актера театра Но – растворение в югэн, в таинственной, непостижимой, космиче-

ской красоте. Методы, приближающие актера к югэн, исключали рациональное мышление, не способное, согласно восточной эстетике, к целостным постижениям.

Первостепенное место в творчестве восточного актера принадлежало сердцу – как органу, способному к целостному восприятию. В этом намечается определенное сходство с русским театром и различие с европейским. Слово «сердце» в западной культуре имеет несколько сентименталистский оттенок, оно считается чем-то совершенно отличным от ума, который обычно относится к рациональной мыслительной способности. В традициях Востока слово «сердце» относится не к эмоциям, не к сентиментальным чувствам. В буддизме слова «сердце» и «ум» суть части одной и той же реальности. Сердце излучает энергию, которая называется волей, и это такая воля, которая равнозначна мышлению. Стало быть, сердце есть средоточие воли, разума и чувств. Это ум, единый с сердцем.

В христианстве слову «сердце» тоже принадлежит особая роль, но расхождения с буддистской интерпретацией этого понятия очевидны. Вопрос о значении сердца в религии неоднократно исследовался русскими философами: П. Д. Юркевичем, П. А. Флоренским, Б. П. Вышеславцевым. «В христианстве мистическое соприкосновение с Богом и с ближним осуществляется через посредство сердца. Сердце есть орган, устанавливающий эту особую интимную связь с Богом и с ближним, которая называется христианской любовью... Мистическое соприкосновение с Богом в индийской мистике есть нечто совершенно особое. Это не есть никак христианская любовь, соединяющая глубину сердца с глубиной Божества. Здесь нет Бога и человека, нет любви личности к личности (человека к Богу). Здесь безразличное тождество. Индийская мистика утверждает имманентное тождество предельного центра моей самости с предельным центром божественной самости. Не то, что я нахожу в себе Бога, соприкасаюсь с Богом в глубине своего сердца, а то, что я сам оказываюсь Богом. Усмотрение этого тождества не есть любовь, не есть тяготение, притяжение, устремленность – это блаженное успокоение в отрешенном безразличии. Сердце в индийской мистике означает только внутренний мир, скрытую центральность, сердцевинность атмана по отношению ко всему, но без всякой эмоциональной, эротической, эстетической окраски, которая неизбежна в христианском сердце» [51, с. 64–65].

Дар художественного перевоплощения, заложенный в судьбе русского, восточного или европейского театра, оказывается органично связан с верой. Если Христос для верующих в него – личность, любящая, слышащая, а всякое творчество в Боге и от Бога, то и искусство замешано на личности, в центре – человек, красота его души. В буддизме человек сам и верен, и силен должен быть – никто ему не даст избавления, так как Будда спокоен, Будда – не личность. Как считает Г. Гачев, «космический переворот Будды – в том, что он главное в бытии перетянул с верха (неба, богов, света солнца) – в центр, а в центре – человек, от него, а не от Бога зависит сохранность бытия. От него – все причины. Он – самопричина. Самость на Западе ищется как самозарождение, самодвижение, а здесь как самопокой» [53, с. 84].

На Востоке в центре творчества не личность, как в России, не индивидуальность, как в Европе, а природа, красота природы, и человек растворен в природе. Поэтому для восточного театра характерен безличностный подход к роли, а чтобы добиться полного перевоплощения, актеру необходимо закрыть лицо маской. Так, в японском театре Но актер полностью подчинен маске, работает на нее, именно в ней целиком сконцентрировано внутреннее состояние персонажа. Будучи произведением искусства, маска не нарушает принципа условности стилистики этого театра: она создает особую прелесть игры, основанной на необычайной выразительности и одухотворенности жеста при неподвижности лица. В маске выступает лишь первый актер. Второй актер играет без маски; но он должен сохранять бесстрастное выражение лица на протяжении всего спектакля. Лица хористов, музыкантов и других служителей сцены также должны быть подобны маскам, ибо стилизованная манера игры делает недоступным на сцене живое лицо актера. Актер учится не только носить маску, но и воспринимать в ней сцену и зрительный зал, поскольку, надевая ее, он иначе ощущает мир. Он как бы остается наедине с персонажем, которого играет, отгораживается маской от внешнего мира, самоуглубляется, отключает зрение и вместе с тем начинает обостренно следить за звуковой стороной спектакля, слушать зал. Способность к перевоплощению возникает у актера театра в тот момент, когда он достигает идеально свободной ориентации на сцене, ощущая почти вслепую каждый ее сантиметр, когда он сосредоточивается до полного самозабвения на игровом персонаже-маске, т. е. играет, не думая о том, что играет, и в то же время не утрачивает контроля за собственными

действиями. В маске – весь смысл и все содержание актерского искусства. Каждый раз перед началом спектакля актер совершает ритуал надевания маски: бережно держа маску в руках, долго и пристально созерцает ее, затем надевает на лицо и еще некоторое время в полном облачении молча стоит перед большим зеркалом. Это момент, когда актер как бы расстается с самим собой и внутренне растворяется в персонаже, сливается с ним. Современный режиссер П. Брук, исследуя роль маски в восточном и западном театре, отмечал принципиальные различия между ними. «Традиционная восточная маска, – как писал Брук, – есть антимаска, точное и тонкое отражение внутренней жизни. Когда актер надевает маску, он сбрасывает одну из своих собственных личин (масок). Как только маска тебя высвобождает, она дает тебе что-то, за что можно спрятаться ..., все, что есть у тебя, скрыто, ты можешь позволить себе открыться» [30, с. 5]. Такую маску Питер Брук называет «священной», ту же, которой пользуются в западном театре, – «ужасной», так как она представляет собой картину субъективного подсознания в застывшей форме: один лжет через внешний образ другой лжи [30].

Русский поэт начала XX в. М. Волошин, сравнивая французский театр с русским, обращал внимание на то, что, как для русских актеров характерно непреодолимое стремление духовно и душевно обнажиться, так французам свойственен непреодолимый стыд обнажения духа [47]. Стыдливость же духа, по его мнению, ведет к созданию масок. «Лицо, лишенное маски, в Париже дает стыдное ощущение наготы, и по этой наготы лица парижане узнают иностранцев, и особенно русских... Здесь живут люди, одетые в маски с головы до ног... И маска эта надета не только на лице: она в жесте, голосе, интонации и т. д. И маска так плотно прирастает к ним, что они забывают о своем лице... Парижане ходят в театр вовсе не для того, чтобы видеть сложное, страшное, голое человеческое лицо, – то чего ищем мы, входя в театр: они идут, чтобы смотреть, изучать и выбирать новые маски. Так нужно принять французский театр: он не сходит ни в какие тайники человеческого духа в поисках за жуткими тайнами, он отражает и творит только новые одежды для жизни и новые маски для духа... А русская манера игры на сцене всем нутром, до последнего обнажения духа, французскому зрителю показалась бы только варварским бесстыдством» [47, с. 122–124].

Действительно, русскому театру, в отличие от восточного и европейского, в высшей степени были присущи нагота души и духа, нагота лица и лика. Неприятие маски, закрывающей лицо актера, было словно вписано в генетический код русского театра, ибо оно связано с православным мироощущением: перед Богом нельзя быть в маске, перед Богом актер «нищ, наг и окаянен». В этом сказывается и своеобразное «неприсутствие в бытии», свойственное русским. Согласно святоотеческим учениям, в каждом человеке живет внешний человек (тело, плоть) и внутренний (ум и сердце). Эмпирического, внешнего, человека нужно обязательно связать с глубинным центром, этим «внутренним» человеком и подчинить ему внешнего [267, с. 10]. Для русского театра характерен акцент на личности, на ее переживаниях, на красоте души и духа. С этим связана особая сердечность, мягкость, душевность, исповедальность многих русских актеров, на которые обращают внимание представители других этносов.

Весьма своеобразным было в России отношение к гриму, а грим, как известно, – та же маска для лица. В московском Малом театре, где формировались национальные театральные традиции, к гриму стремились не прибегать вообще или использовали его минимально. Зачем грим актеру, который, находясь в благодатном состоянии мистического соединения с Богом (синергии), способен бледнеть по роли, как это делал Мочалов в «Гамлете», или стареть на глазах зрителей без помощи грима, без перехода или усилия, как это делала Пелагея Стрепетова в «Бедной невесте» Островского [16, с. 140–141]. Не любила грим и очень редко им пользовалась и М. Н. Ермолова. Играя своих прославленных иностранок – испанку Лауренсию, француженку Иоанну, шотландскую королеву Марию Стюарт, – Ермолова стремилась передать не столько колорит их национальной жизни, специфику национального характера, сколько состояние духа своих героинь, высокий накал чувства, одержимость идеей или страстью, а для этого не нужен грим, нужно только вдохновение, которое от Бога. Корифей Малого театра А. П. Ленский в своей работе, посвященной гриму, отмечает, что кроме внешнего грима, которым обычно пользуются актеры, существует грим внутренний (это как внешний и внутренний человек). И актер, по мнению А. П. Ленского, должен заботиться не столько о внешнем, сколько о внутреннем преображении.

Русский философ начала XX в. Ф. Степун в работе, посвященной типологии актерского творчества, писал, что костюм и грим на большом актере всегда будут ощущаться «ненужной внешностью, мертвящей ложью, бездарной претензией плотника помочь Богу в создании мира» [234, с. 62]. Говоря о различных подходах к перевоплощению актера-изобразителя и актера-воплотителя, он отмечает, что именно вторые «владеют последней тайной искусства, тайной полного перевоплощения, не нуждающегося ни в каких особых внешних средствах» [324, с. 63]. Дар сценической многоликости, стремление к неузнаваемости – все это в гораздо большей степени свойственно изобразителю, чем воплотителю. Причем в типологии Степуна нет места критерию «лучше-хуже». Среди актеров-изобразителей много выдающихся имен как русского, так и европейского театра. Они могут восхищать, увлекать, побеждать зрителя, «но чего-то самого последнего они все-таки не дают... Они не дают полного единства себя самих с исполняемыми ими образами, они не владеют тайной последнего перевоплощения... Как бы совершенно ни играл актер-изобразитель, в его игре, по самой природе его подхода к созданию сценического образа, всегда будет чувствоваться раздвоение между актером и образом, отсутствие полного самозабвенного перевоплощения; в этом его граница, его характерная особенность... Когда же играет актер-воплотитель, зритель чувствует полную слитность души играющего актера с исполняемым образом и тем самым такую же полную слитность со своей собственной душой или точнее: он вовсе не чувствует ни души играющего актера, ни своей собственной души, но находится в каком-то особом состоянии бессознательной погруженности в развертывающийся перед ним мир» [234, с. 68]. Если в основе творчества актера-изобразителя, по мнению Ф. Степуна, кроется самосозерцание – человек живет и творит в раздвоении на себя – творца и на себя – творение, то в основе творчества актера-воплотителя кроется самозабвение.

Человек, живущий самозабвенно, живет целостно; воспринимается нами живущим не в эстетической категории субъект-объектного дуализма, как актер-изобразитель, а в мистической категории тождества. По сути, в типологии Ф. Степуна представлены разные театральные традиции: европейская, где актерское творчество – явление сугубо эстетического порядка с характерным для него самосозерца-

нием и самораздвоением, и русская театральная традиция, для которой актерское творчество не столько эстетическое, сколько религиозно-эстетическое явление, – когда душа художника самозабвенно сливается с Богом. «Театральное искусство является в сущности постольку же искусством, поскольку и жизнью, – справедливо замечает Ф. Степун. – Между мастерством сценического переживания настоящего, не случайного на сцене актера и жизненным актерством творчески артистической души нет потому никакого принципиального различия» [234, с. 67]. Сцена для русского актера не только искусство, она еще и творчество жизни, настоящее житнетворчество, в котором быт актера-человека и бытие актера-художника неразрывно соединены, что делает возможным глубокое внутреннее перевоплощение и полное слияние с персонажем.

Таким образом, дар органической целостности, ниспосланный русскому театру, состоит прежде всего в особом восприятии искусства. Если в рамках европейской традиции театр – явление сугубо эстетического порядка, здесь искусство служит человеку, то русский театр – это не столько самоценное эстетическое явление, сколько религиозно-эстетическое – здесь человек через искусство, на путях искусства служит Божественному мирозданию. Это два разных подхода к театальному творчеству: холистический, целостный (русский театр) и дуалистический, интеллектуалистский (западноевропейский театр).

Для русского театра также характерно специфическое отношение к форме и содержанию. С одной стороны, театр как вид искусства немислим без категорий меры, предела, закона, формы, канона, дисциплины, профессионализма, совершенства. С другой стороны, русский театр в поиске единого целого постоянно преодолевал общепринятые законы и пределы, характерные для искусства, разрушая или расширяя границы между жизнью и творчеством, выходя в иные измерения, открывая новые культурные смыслы. Недосказанность и незавершенность в одной системе координат оборачивались сверхсказанностью и сверхзавершенностью в другой реальности. В связи с этим даже существовала теория «русского неприятия формы», продуцированного, как считалось, русским хаосом, русской иррациональностью, «болезнью бесформия». Но история с неопровержимостью доказывает, что русский театр способен не только в кратчайшие сроки усвоить чужие формы театральной традиции (менее чем в полвека

пройти путь европейского театра от античности до классицизма), но и благодаря новым театральным формам, открытым Станиславским, Мейерхольдом, Таировым, Евреиновым, Вахтанговым, М. Чеховым, стать в XX в. всемирным центром театрального новаторства. В русском театре не признавалась самоценность внешней формы: к ней относились как к миражу, пустоте, личине, за которой не чувствовалось содержания. Напротив, внутренняя, или органическая, форма, в которой заложен элемент Божественного языка, считалась неотъемлемой частью произведения искусства. Причем органическое восприятие формы в русской театральной традиции допускает ее незавершенность, недосказанность. Специфическое восприятие формы позволило творцам русского театра сосредоточиться на самых тонких, воздушных элементах сценического творчества, какими являются атмосфера, подтекст, настроение, пауза, в которых форма становится содержанием, а содержание – формой.

Концепция органической целостности обнаруживает себя и в способе актерского существования. Западная традиция, коренясь в ином видении человека, принципиально отлична от православной, ибо она опирается на дуалистическую антропологию, которая утверждает диаметрально разноприродность, противопоставленность души и тела. Если в православии человек обожается, то на Западе ум божественен. В православной традиции утверждается равноценность ума и сердца, ум сводится к сердцу, говорится о формировании умных чувств. И для русского актера эти утверждения являются основополагающими. Речь идет о неотделимости сферы физической от сферы духовной.

В поисках целостности актерского существования русские режиссеры обратились к духовным и культурным традициям Востока. К. С. Станиславского привлекли к себе индийская классическая философия, индийские эзотерические практики, которые давали человеку власть над самим собой. Обращаясь к опыту индусских йогов, он учился подходить к бессознательному через сознательные подготовительные приемы, от телесного – к духовному, от реального – к ирреальному, от натурализма – к отвлеченному. Станиславский искал обоснование для психологизма в театральном искусстве. В поисках мистической тайны мира, тайны сценической условности и символических приемов В. Мейерхольд сближается с театральными tradi-

циями китайского и японского театра, для которых целостность есть сочетание явленного и сокрытого, все в одном и одно во всем. Концепция целостности художественного творчества А. Я. Таирова складывалась под воздействием театральных традиций Китая и, особенно, Индии. Великий реформатор не отягощал свои художественные поиски знаками мистических соответствий, как это делал В. Мейерхольд. Его тайна символических приемов, порожденных художественным синтезом, раскрывалась в поисках простоты выразительного языка, примитива как стиля. Целостность для Таирова – это синтез эмоции и формы, порожденной творческой фантазией актера. Причем режиссер считает, что момент искания целостности сценического образа не поддается никаким правилам или системам, что это глубоко индивидуальный момент.

Концепция органической целостности (синтез ума и чувств), присущая русскому театру, действительно, обнаруживает некоторое родство с восточным, где идея единого целого также является основополагающей. Но при этом дар художественного перевоплощения, способ актерского существования на сцене восточного театра принципиально другой.

На первый взгляд, и в русском, и в восточном театре в качестве необходимого условия для творчества, созидания нового, перевоплощения служит один и тот же принцип – принцип самоопустошения, устранения собственного «я». Но при кажущемся сходстве мы имеем дело с разнотелными явлениями. Для русского человека, для русского актера последняя цель и предел смирения – возвращение к Богу, который вне бытия. Благодаря смирению пространство сознания расчищается и освобождается (истощается, самоопустошается), но не просто и не вообще, а для действия благодати, посредством которой осуществляется соединение человека с Богом в его энергиях. Чувства усиливаются, утончаются, возрастает сознание, которое обретает способность сверхприродного восприятия. Самоопустошение восточного художника – это не смирение, а растворение в небытии, пустоте, нирване. На Востоке в центре творчества не личность, как в России, и не индивидуальность, как в Европе, а природа, красота природы, и человек растворен в природе. Поэтому для восточного театра характерен безличностный подход к роли. Чтобы добиться полного перевоплощения, актеру необходимо закрыть лицо маской –

именно в ней целиком сконцентрировано внутреннее состояние персонажа. Для русского же театра характерно неприятие маски как того, что мешает нагоде души и духа, искренности, сердечности, исповедальности.

2.2. Целостность как основа воспитания творческой личности в русском театре

Формирование отечественной театральной традиции, связанной генетически с корнями народной культуры, протекало в сложной противоречивой ситуации. С конца XVII в. русскому театру стали извне навязываться методы воспитания актера, которые не всегда совпадали с органикой русской души. А зачастую и противоречили национальному психологосу.

Уже первые попытки ведущих актеров, прибывших из Германии, организовать процесс обучения русских людей актерскому ремеслу выявили огромное непонимание, несходство, все несовпадение интересов, принципов, ценностей. Иоганн Кунст, возглавлявший театр в России в течение двух лет (1702–1703), жаловался в Посольский приказ на русских актеров, что они никогда не приходят в театр вовремя и так обращаются с его ценными костюмами, что этих театральных платьев и на полгода не хватит, а также, что они «непременно по гостям в ночные времена ходя пьют» [38, с. 31]. Его преемник Отто Фюрст также был недоволен поведением русских актеров: «Ученики комедианты русские без указа ходят всегда со шпагами и многие не в шпажных поясах, но в руках носят. И в рядах у торговых людей товар мелют в долги, а денег не платят. И всякие задоры с теми торговыми и иных чинов людьми чинят...» [38, с. 32].

Более всего иностранных учителей удивляло отсутствие у русских актеров дисциплины, организованности, способности к подчинению, методичному исполнению обязанностей, соблюдению норм приличия. С другой стороны, сохранились документы, из которых становится ясно, что и актерам было чрезвычайно трудно найти общий язык с немецкими антрепренерами. Особенно характерна в этом отношении жалоба русского актера Петра Баскова на Отто Фюрста, что тот приходит учить их всего раз в неделю или две, да и то на короткое время, а потому «которые комедии они комедианты, выучили, и те комедии за нерадением его в кумплиментах и неоднознанием в ре-

чах действуют не в твердости, для того, что он, немец, их русского поведения не знает» [66, с. 22]. Басков просит как-нибудь принудить Фюрста приходить на ученье два раза в неделю – зимой на четыре часа, летом на семь часов, до темноты.

Диалог европейских и русских актеров явно не получался. Как немцам хотелось ограничить, оформить, узаконить, урезать в различных проявлениях русских актеров, подогнав их под общеевропейскую норму, так и последним невыносима была холодная рассудительность, деловитость и расчетливость немецких антрепренеров. В такой обстановке научиться чему-то, конечно, невозможно. Причем разногласия касались даже не самого творчества, а именно вопросов организации учебного процесса, дисциплины и порядка.

Князь Сергей Волконский, исследовавший особенности русского театрального творчества, писал: «У нас боязнь, прямо ненависть к умственно-руководящей силе. Как хотите называйте: дисциплина, закон, форма, самообладание, в науке метод, в искусстве техника, в жизни воспитанность, – все это отмечается как неглавное, не только не ценное, но вредящее. На место всего этого ставится интуиция, нутро, так называемая простота. На место ясного, точного, определенно-го ставится смутное, приблизительное, случайное... Русский человек в искусстве силится настроение превратить в закон» [46, с. 135].

Известные исследователи Н. Бердяев, И. Ильин эту особенность творческой личности связывают с преобладанием в ней «вечно-женственного начала»: чувствительностью, созерцательностью, сердечностью, задушевностью, мягкостью, гибкостью. Г. Флоровский отмечал «опасную склонность русской души к превращениям, перевоплощениям, дар всемирной отзывчивости» [259, с. 53]. На «врожденный артистизм русской души» обращали внимание Н. Лосский, И. Лапшин, В. Шубарт. Если вечно-женственное начало Божьим промыслом дано русскому человеку, то вечно-мужественное начало, присущее европейцу, – рационализм, рассудочность, дисциплина, закон, порядок – ему задано как дар, который нужно осилить, чтобы исполнить предназначение.

Здесь имеет место противостояние двух культур – европейской культуры середины с характерными для нее ценностями (порядок, равновесие, стабильность, нормативность) и русской культуры конца с ее стремлением выйти за пределы нормы, середины, всякой органи-

зации и регулирования. Поэтому и дальнейшие попытки иностранцев создать в России театр по образу и подобию европейских не увенчались успехом.

Уже первые опыты воспитания русских актеров ясно дают понять, что европейский метод обучения в России неуместен, поскольку в основе его лежит рационализм с чуждыми для русского творца нормами, законами, ограничениями.

В воспоминаниях М. Чехова раскрывается особое отношение русского актера к процессу обучения. «Я не могу сказать, чтобы я учился театральному искусству в школе. Нет, я созерцал моих прекрасных преподавателей: М. Г. Савину, В. П. Далматова, В. С. Глаголина, В. В. Сладкопевцева, Н. Н. Арбатова и других. Я не помню сейчас почти ничего из того, что я слышал от них в качестве теоретических руководящих правил, но я помню их самих. Я учился не у них, но им самим. И это происходило потому, что описанное выше чувство (чувство целого) давало мне единый образ их самих в их непостижимой талантливости. Полусознательно пребывал я в театральной школе. Я восторженно созерцал и восторженно играл, но ничему не учился» [275, с. 56]. Под этими словами Михаила Чехова, написанными более полувека назад, думается, подписалось бы большинство и сегодняшних русских актеров.

Речь идет о различных способах передачи опыта актерской профессии, о различных методах воспитания и образования.

Актерская профессия уникальна по природе своей. Она требует от человека преобразования всей его сущности: тела, души и духа. Научить актерской профессии – значит научить индивида творить посредством самого себя, из себя самого творить образ другого индивида. Эта задача под силу настоящему творцу, коим в идеале и должен стать актер. По С. Франку, с одной стороны, «человек есть творение, в котором Бог хочет выразить свое собственное существо как духа, личности и святыни», «человек есть как бы “лирическое” творение» Бога, в котором Бог хочет «высказать» самого Себя, Свое существо, с другой стороны, «человек как таковой есть Творец» [263, с. 154]. Человек создан по образу и подобию Божию, следовательно, и ему Богом дан дар рождения, дар творчества. Наиболее глубокой интерпретацией этой библейской категории является суждение С. Булгакова: «Образ Божий в тварной свободе сохраняется в том, что она есть все-

таки самополагание, хотя и не абсолютное, и жизнь человека отмечена непрерывным личным самотворчеством. Образ Божий проявляется потому, прежде всего, в личности, которая есть начало творчества и свободы. Однако, в виду того, что творчество это не абсолютно, но предполагает для себя данность в природе человеческой, образ Божий в человеке есть и задание, которое нуждается в реализации, это есть и подобие Божие... Подобие – это и есть человеческое творчество, которое имеет для себя образ» [33, с. 103]. Итак, творчество образов – одно из коренных свойств человека, уподобляющих его Богу, но ведь это и есть главная задача актера. Поэтому С. Булгаков смело замечает: «...человек есть существо артистическое – в той мере, конечно в какой он своим “подобием” осуществляет именно “образ Божий”» [34, с. 177].

Если в одной системе координат театр – это результат, а в другой – процесс, то и актеры, соответственно, нужны разные, имеющие разные измерения.

В русской традиции подлинное произведение искусства рождается в душе. «Мастерство и душа суть одно и то же», – считал великий русский трагик П. Мочалов. Значит, воспитание актера – это, в первую очередь, воспитание его души, а душа не формируется извне, по заказу. В связи с этим в русском театре сложилось специфическое отношение к актерскому профессионализму. Многие выдающиеся русские актеры, режиссеры не имели специального образования. Дилетантами или любителями театрального искусства, ставшими впоследствии профессионалами, были П. Мочалов, М. Щепкин, П. Стрепетова, М. Савина, Е. Рошина-Инсарова, М. Андреева. Не имея специального образования, в тридцатилетнем возрасте «поступила в актрисы» В. Ф. Комиссаржевская. Московский Художественный театр основали два гениальных любителя (К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко), половина труппы тоже была из дилетантов. Дилетантом был и Л. А. Сулержицкий – один из самых загадочных и необъяснимых актеров Художественного театра. «О, он умел смотреть и видеть в театре!» – восклицал Станиславский о самом верном, бескорыстном, проникновенном своем помощнике, который «принес девственно-чистое отношение к искусству, при полном неведении старых, изношенных и захватанных приемов ремесла» [218, с. 245]. Сулержицкий «боялся теоретиков в футляре, опасных для искусства слов, вроде: натурализм, реализм, импрессионизм, романтизм. Взамен

он знал другие слова: красивое и некрасивое, низменное и возвышенное, искреннее и неискреннее, жизнь и лomanье, хороший и плохой театр» [218, с. 248]. Он был убежден, что состояние искусства зависит от состояния души художника. Театром он упивался и опьянялся, но жизнь любил больше, ставил ее выше искусства. Судьба привела Сулержицкого в театр, чтобы он мог нарушить замкнутость и кастовость театрального мира, ограниченность профессионалов.

Русский театр, созданный наполовину дилетантами, наполовину профессионалами, представлял собой противоречивую целостность. Непосредственность, наивность, свежесть и искренность дилетантов дополнялись уверенностью и четкостью профессионалов. В русском театре дилетанта от профессионала подчас невозможно отличить. Современные актрисы И. Савина и А. Демидова – актрисы, не имеющие специального образования, но благодаря высочайшему профессионализму известные во всем мире. По мнению великого польского режиссера Е. Гротовского, самым плодотворным периодом деятельности любого театра-«института» является тот период, когда он, возникнув, начинает бороться с собственным дилетантизмом. То есть когда он только начинает превращаться в «общественный институт», но еще не окончательно профессионален. Точнее сказать, тогда он даже более чем профессионален: в сфере профессии уже вполне компетентен, но как «предприятие», «учреждение» пока жестко не зафиксирован – в нем существует группа людей, полных интереса и к себе, и к театру (потом, что случается нередко, начинается период актера-«служаки»).

Для европейского театра характерна жесткая установка на профессионализм. Дилетанты здесь не в чести. Европейский опыт обучения актерской профессии сводится к передаче знаний рациональным путем, благодаря чему актер должен усвоить алгебру сценического искусства, приобрести отточенную технику декламации, движения, жестов, интонации. Этот опыт основывается на многовековых традициях, идущих от античного театра. Вот что пишет М. Волошин о французском театре начала XX в.: «Во Франции весь аппарат сцены, с актерами, режиссурой и декорациями есть нечто абсолютно данное, унаследованное от многих веков интенсивной театральной культуры. Аппарат этот туго поддается изменению... Французская сцена диаметрально противоположна нашей. Она не колыбель, а прокрустово ложе, которое заставляет актеров подчиняться своей мерке и своим

законам. Наши цели в искусстве противоположны. Они – народ художников-осуществителей, их искусство – искусство точнейших воплощений и тончайших оттенков. Поэтому то, что является для французов в искусстве наивысшим достижением, – для нас почти неуловимо, часто совершенно недоступно, как нечто совершающееся в иной сфере сознания. Если мы и понимаем смысл данного сценического осуществления, то для нас совершенно исчезает все же точность его оттенка, напряжение творческой силы, коэффициент преодоления... Французская сцена представляет собой музыкальный инструмент, органически сложившийся и потому слишком сложный, очень точный и совершенно не гибкий. Она так математически точно соответствует стилю французской драмы, что не может поддаваться и гнуться... согласно формам иноземного искусства» [47, с. 119–124].

Актер на Западе – это высокотехнический профессионал, виртуоз, мастер своего дела. Про таких в России говорили: «Он дитя искусства». Так, в частности, именовали И. Дмитриевского, талантливого ученика французской театральной школы, основоположника классицизма в русском театре, противопоставляя ему самородка А. Яковлева, которого с любовью называли «дитя природы». Много споров вызвала в России игра французской актрисы Рашель. И. С. Тургенев, видевший Рашель в роли Гермионы в трагедии Расина «Андромаха», писал: «Какая кружевная психологическая работа, какое знание мельчайших оттенков страсти, какая счастливая точность в их передаче. И все-таки много не хватает ее таланту или, вернее, не хватает одного – сердца, отсюда – и истинного благородства. У нее есть только благородство тела, движений, а вместо сердца – старая позолоченная монета...» [Цит. по: 97, с. 63].

Подобные суждения высказывали не только наши соотечественники. Немецкий исследователь В. Шубарт с беспристрастием отмечал: «Как педантично, самоуверенно и холодно играют немцы – и как просто и вдохновенно русские. Русские не играют свои роли – они живут в них... По сравнению с русским сценическим искусством европейское, даже в высшей точке своих достижений, кажется чем-то искусственным, даже дилетантским. Актер-европеец не может забыть о своем “я”. В своей игре он такой же (эгоист) как и в жизни; ему важно показать себя» [285, с. 105]. Игра европейского актера есть следствие, по словам Шубарта, его «точного чувства», «специали-

зирующего видения» [285]. Он не видит «органической целостности жизни» (Киреевский), а направляет взор на частности. Из этого возникает основательность, но и мелочность, которая лишает широты кругозора и понимания единства бытия. Все проявляется в противоречии: Бог и мир, «я» и мир, истина и красота, вера и знание, жизнь и учение. «Европеец, обращенный к внешней стороне вещей, ошупывает всю периферию внешнего бытия. Ему чуждо ощущение целостности. Он путает ее с полнотой, поскольку воспринимает целое лишь как сумму его частей» [285, с. 106].

Европейский актер не владеет как раз тем, что в избытке даровано русскому актеру: чувством целого, *ощущением целостности*, которые заложены в основе национального психологоса. В. Кандинский, сравнивая русское искусство, которое он относит к композиционному роду деятельности, с европейским, виртуозным, родом деятельности, подчеркивает их принципиальное отличие. Суть отличия состоит в том, что сценическое дарование европейского актера выражается в более или менее индивидуальном восприятии и в художественной, творческой интерпретации природы, но под природой здесь понимается уже существующее, другой рукой созданное произведение, т. е. речь идет о виртуозной копии. При композиционном взгляде на искусство произведение возникает преимущественно или целиком «из художника», вырастает, подобно произведениям природы, само собою, чисто закономерным путем и как самостоятельное существо. По мнению Кандинского, этот взгляд на искусство исходит из чисто русской души, «в примитивных уже формах своего народного права являющейся антиподом западноевропейскому юридическому принципу» [112, с. 113]. Художник отмечает характерную для русского искусства «внешнюю шаткость, мягкость», принимаемую поверхностным наблюдателем за беспринципность, и скрытую в глубине «внутреннюю точность» [112, с. 183], которую В. Зеньковский назвал «принципом внутреннего, духовного такта» [96].

В соответствии с «чувством целого» русский актер иначе воспринимает процесс воспитания. Для него воспитание не может осуществляться в рамках рациональной передачи знаний, строгих систем. Ему непременно надо все со всем связать, все со всем соединить, ему гораздо ближе синтез, а не анализ. Опыт передачи сценического искусства русский актер воспринимает как «*переживание*», которое

противостоит одностороннему рационализму, обращает знание в сферу жизни, окунает гносеологию в онтологию. Здесь внешний объект и состояние субъекта не разрываются, присутствие объекта обнаруживается в самом процессе знания. «Телесное и душевное, физиологическое и психическое, внешнее и внутреннее в переживании слиты, нераздельны. Переживание непосредственно представляет жизнь как целое. Знание, обретаемое переживанием, непосредственно представляет целое» [163, с. 18–19].

Именно такие знания, как откровение, переживание, способны воспринимать русские актеры в процессе обучения. «Здесь знание есть не суждение, а чистое созерцание; и само созерцание есть здесь не созерцание чего-то, что стояло бы перед нами и могло бы быть наблюдаемо нами, а созерцание через переживание; мы имеем здесь реальность в силу того, что она в нас есть или что мы есть в ней – в силу имманентного самооткровения реальности именно в ее непостижимости» [262, с. 307–308].

Способность воспринимать-переживать мир целостно дает возможность русскому актеру «учиться не учась», что обнаруживает удивительное сходство с восточным принципом недеяния. Из воспоминаний М. Чехова: «Один мощный импульс помогал мне на протяжении моей карьеры как студента театральной школы, актера МХТ и директора Первой студии. Это было “предварительное чувство целого”, восприятие, предохранявшее меня от какого-либо сомнения в том, будет ли удачной роль, за которую я принимался. Под влиянием этого чувства целого я без колебаний доводил до конца все, что занимало мое внимание, вполне доверяясь ему. Детали возникали самопроизвольно – я никогда их не выдумывал. Могу сравнить это с ощущением зерна, в котором удивительным образом вмещается будущее растение, как много страданий выпадает на долю тех актеров, которые пренебрегают этим чувством целого, составляющим неотъемлемую часть любого творческого процесса! Они мучительно вынашивают свои роли, изобретая характерные черты. Они вплетают их в текст роли и выдумывают искусственные жесты. И называют это работой! Разумеется, это тяжкий, мучительный труд, но ненужный. Ибо истинная работа актера в большой степени заключается в ожидании, в хранении молчания без работы до тех пор, пока чувство целого не придет к нему. Это тот цемент, который связывает детали роли вме-

сте и удерживает их от разрушения и превращения в хаос. Я не помню теоретических принципов, которым меня учили в театральной школе, но помню самих учителей. Я изучал их, но не учился у них. Чувство целого дало мне как бы единый образ этих людей» [276, с. 149].

Метод познания, описанный М. Чеховым, характерный, пожалуй, целиком для русской театральной школы, принято называть чувственным – в отличие от рационального, характерного для европейской традиции. Но нам думается, что в данном случае стоит говорить о третьем, исходном способе познания бытия, выявленном русскими религиозными философами. Этот способ постижения В. Соловьев называл интуицией, Г. Сковорода – созерцанием, Н. Лосский – интеллектуальной интуицией, Н. Бердяев – мистическим познанием, С. Франк – переживанием [87]. Это есть благодатный способ познания, который открывается человеку в момент внутреннего соединения с тем, что по существу есть все, т. е. с Богом.

Особое значение для русской театральной традиции приобретает связь между учителем и учеником. Первыми учителями русских актеров были иностранцы. Сущностная противоположность различных мироощущений проявилась в непонимании, неприятии их друг другом. Отношения строились по типу «я» – «оно», или «я» – «он» (термины М. Бубера). Если в первом случае между учителем и учеником возникала субъект-объектная связь и ученик лишался самости, то во втором – связь субъект-субъектная, для которой характерны противостояние, конфликт и отчуждение. Это враждебные для творчества типы отношений. Только связь «я» – «ты», существующая вне категорий субъекта и объекта, создает предпосылки для творческих взаимоотношений между учителем и учеником. Трансцендируя к «ты» как к миру, а к миру как к «ты», «люди освобождаются от пут своей суеты; хорошие и дурные, мудрые и глупые, прекрасные и безобразные, одни за другими приобретают они реальность» [32, с. 292], становятся индивидуальностями и личностями, могут по-новому относиться друг к другу, помогать, воспитывать, обучать и обучаться. Такой способ жизни и означает зажить по-христиански, духовно, религиозно. Абсолютным «ты» является Бог, а всякое другое «ты» – его отблеск.

Подобный тип общения между учителем и учеником в русском театре сложился к середине XIX в. Одним из первых учителей можно назвать М. С. Щепкина. Бывший «раб», самоучка и самородок, он заложил

методологические и этические основы русского театра, соединив достижения европейской актерской школы и отечественной. Дело М. С. Щепкина продолжили А. П. Ленский, К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий, Г. А. Товстоногов, Ю. П. Любимов, О. Н. Ефремов, А. А. Васильев.

Учитель в российском самосознании – это всегда уникальная личность, способная объединить вокруг себя актеров в некое сообщество на принципах семьи, братства, коммуны, студии – объединить не только профессией, но и родством устремлений. Задача учителя состоит прежде всего в том, чтобы подготовить ученика к *творчеству-таинству*, ибо единение земного и небесного может осуществляться в театре только через личность актера. «Театр для актера – храм. Это его святилище! Священнодействуй или убирайся вон», – учил М. С. Щепкин актеров [288, с. 36]. И он, и его преемники были не только учителями сцены, но и учителями жизни. Чтобы воспитать в актере личность, творца, философа, мастера русской сцены пытались уничтожить в нем каботинство, лень, эгоцентризм, нарциссизм. Это было важно для открытия внутреннего «я» ученика, нахождения им самого себя. Обучение осуществлялось не словами, разговорами и моральными проповедями (на Востоке также придерживаются принципа: «Кто говорит – не знает. Кто знает – тот не говорит»), а созданием строгой художественной жизни с атмосферой аскетизма.

Так, режиссер А. А. Васильев, продолжающий сегодня русскую театральную традицию, при обучении актеров использует метод воспитания притчей, путь иносказаний. Ученик сам должен уловить тот важный для него миг, когда нужно «похитить» знание. «Ученики два года, а то и больше, могут по каким-то недомолвкам, знакам, вскользь оброненным словам, которые на самом деле являются ключевыми, открыть что-то чрезвычайно важное для себя» [261, с. 59]. Знание может открыться в любую минуту как откровение. Акт творчества для Васильева – одновременно уничтожение и рождение. Так он «творит» и своего актера – разрушает в нем эгоцентризм и помогает родиться личности. Этот метод связан с тяжелым кризисом ученика, который словно умирает и воскресает. Он должен не бояться утратить свое (поверхностное) «эго» и свои заштампованные представления о театре. Через это нужно обязательно пройти, чтобы наступил новый этап, необходимый для дальнейшего творчества. Это этап открытия внутреннего «я» ученика, открытия самого себя. Главная задача учи-

теля Васильева на всех этапах – «освободить имеющееся в душе актера свободное пространство» [261, с. 58], чтобы вырастить не столько актера-исполнителя, сколько актера-автора, свободного и раскрепощенного, актера-личность, актера-философа, актера-творца. Ученики в русской театральной традиции не просто овладевают определенным актерским методом, а, что очень важно, преобразуются по-человечески, меняя свое сознание: «...личность приобретает новое качество, новый интенсивный способ бытия по своим особым законам» [105, с. 85].

Таким образом, уже первые опыты воспитания русских актеров ясно дают понять, что европейский метод обучения в России неуместен, поскольку в основе его лежит рационализм с чуждыми для русского творца нормами, законами, ограничениями. Европейский актер не владеет тем, что в избытке даровано русскому актеру: чувством целого, ощущением целостности, которые заложены в основе национального психологоса. Поэтому и опыт передачи сценического искусства русский актер воспринимает как «переживание», которое противостоит одностороннему рационализму.

Вообще в русском театре сложилось специфическое отношение к актерскому профессионализму. Многие выдающиеся русские актеры, режиссеры не имели специального образования. Театр, созданный наполовину дилетантами, наполовину профессионалами, представлял собой противоречивую целостность: непосредственность, наивность, свежесть и искренность дилетантов дополнялась уверенностью и четкостью профессионалов.

Особое значение для русской театральной традиции приобретает связь учителя и ученика: ученики не просто овладевают определенным актерским методом, а, что очень важно, преобразуются по-человечески, меняя свое сознание.

2.3. Идея соборности как основа организации жизни русского театра

Дар органической целостности определяет не только мироощущение творческой личности, способ перевоплощения русского актера и его воспитания, но и само существование русского театра, основополагающей идеей которого является идея театра-дома, театра-семьи.

Тема *соборности* получила широкое освещение в философской литературе. Чтобы не повторяться, сошлемся на работы тех философов, чье понимание соборности как органической целостности значимо для нашего исследования. Наиболее отчетливо понимание соборности, на наш взгляд, выражено у В. Соловьева, который пишет, что истинное соединение предполагает истинную раздельность соединяемых компонентов: раздельность, в силу которой компоненты не исключают, а взаимно полагают друг друга, находя каждый в другом полноту собственной жизни. Как в любви индивидуальной два различных, но равноправных и равноценных существа служат один другому не отрицательной границей, а положительным восполнением, точно то же происходит во всех сферах жизни собирательной: всякий социальный организм должен быть для каждого своего члена не внешней границей его деятельности, а положительной опорой и восполнением. Если отношениям индивидуальных членов общества друг к другу следует быть братскими, то связь их с целыми общественными сферами должна быть еще более внутреннею, всестороннею и значительною. Эта связь активного человеческого начала с воплощеною в социальном духовно-телесном организме всеединою идеей должна быть, по Соловьеву, живым сизигическим (греч. «сизигия» – сочетание) отношением [220, с. 345].

Чтобы жить на сцене ансамблем, должно быть нечто, объединяющее людей за пределами сцены – «внутреннее органическое единство» (термин С. Л. Франка). Ансамбль – это лишь внешняя связь между людьми, которая может проявляться либо в форме случайного столкновения индивидуальных волей, приходящих к совместному согласованию, либо в форме сознательного объединения, подчинения общей направляющей воле режиссера. Но все органическое, живое, живущее внутренним единством не может быть организовано. Единство и оформленность, по Франку, не извне налагаются на раздробленность и бесформенность частей, а действуют в них самих, изнутри пронизывая их и имманентно присутствуя в их внутренней жизни. Продолжая традиции русской философии, Франк различает «общество» и «общность». Существенным отличием общности как внутренне-го существа от общества как внешней организованности является ее «сверхвременное единство» – важнейший момент первичного единства

людей. Франк более всех потрудился в русской философии, чтобы уяснить момент соборности в природе человека. обстоятельно развивая учение о первичности категории «мы», он пишет следующее: «Дело идет совсем не о внешней, телесной реальности отдельных людей, входящих в состав “общества”, а о невидимом бестелесном единстве “мы”, которое захватывает и охватывает нас, как сверхвременное единство» [262, с. 356]. Это и есть соборность, «которая лежит в основе всякого объединения людей»; «соборное целое, частью которого чувствует себя личность ..., само есть живая личность... В пределе это есть некое сверхвременное единство, единый соборный организм Богочеловечества, единый великий вселенский Человек ..., слитность человеческих душ в Боге» [262, с. 188].

Ансамблевое начало русского театра, в котором ценится коллектив единомышленников и одновременно ярчайших индивидуумов, становится понятным из раскрытого П. Флоренским сопоставления соборности с хоровым началом русской песни. В русском многоголосном пении нет раз и навсегда закрепленных и неизменных хоровых партий. При каждом повторении напева, но с новыми словами, появляются новые варианты и у запевалы, и у певцов хора. Нередко хор при повторениях вступает не на том месте, где раньше, и вступает не сразу, а вразбивку, или вовсе не умолкает во время одного или нескольких запевов. Единство в многоголосии достигается не внешними структурами, а внутренним взаимопониманием исполнителей. Каждый из них в той или иной степени импровизирует, не разрушая целого, поскольку это целое само существует многократным и многообразным способом благодаря постоянному вкладу каждого исполнителя. Связи отдельных единиц в многоголосии органичны и существенны, но при этом лишь едва намечены многими тонкими линиями. Хор сохраняется за счет возможности свободного перехода от унисона, частного или общего, к осуществленному многоголосию. Соборность ассоциируется у П. Флоренского с удивительной гармонией многоголосого пения. Это сочетание голосов, не подчиняющееся ни гомофонии Нового времени (с господством главного мелодического голоса над всеми остальными), ни полифонии Средних веков (когда все голоса взаимоподчинены друг другу), обладает гетерофонией. Гетерофония, по П. Флоренскому, – «это полная свобода всех голосов, “со-

чинение” их друг с другом, в противоположность подчинению... Единство достигается внутренним взаимопониманием исполнителей, а не внешними рамками» [257, с. 30–31].

В русском самосознании, в отличие от европейского, театр не просто учреждение, концентрирующее прекрасно выученных специалистов, – это семья, братство, ансамбль, что достигается не столько нажитым профессиональным мастерством, сколько единством воззрения на жизнь и судьбы человеческие. «Сущность русского братства не в том, что люди в равной мере чем-то владеют или что они равны, а в том, что они уважают равноценность друг друга. Каждый должен быть готов видеть в своем ближнем подобие Божие, начало которого каждый таит в себе, пусть даже часто в затемненном виде. В этом заключается смысл равенства перед Богом», – считает немецкий философ В. Шубарт [285, с. 133]. По его мнению, существует внутреннее родство между религиозностью и братством, ибо любовь к человеку и любовь к Богу проистекают из одного: из стремления к целостности и единству, которое русский ощущает сильнее, чем европеец. При этом В. Шубарт отмечает, что чувство братства не имеет ничего общего с понятием стадности. «Русский – это не человек толпы, он высоко ценит свободу человеческой личности. Но его понятие о личности не совпадает с европейским. Идеалом личности на Западе является сверхчеловек (не случайно же именно на Западе родилась идея создания театра сверхмарионетки. – А. К.), на Востоке – всечеловек. Сверхчеловеческое ведет к скепсису и одиночеству, всечеловеческое – к таинству и сообществу... Русский один из всех европейцев обладает способностью непосредственной связи с душой своего ближнего. Он непосредственно ощущает чувства другого и живет жизнью другого» [285, с. 121]. В результате между актерами русского театра традиционно складывались не формальные, а вполне родственные, «семейные» отношения.

Идея театра-дома, театра-семьи является «корневой» для русского театра. «Каждый артист считал театр своим домом и чувствовал, что он с театром составляет одно целое, что он необходимая, неотъемлемая часть театра, а вся труппа составляла одну семью, гордую своим привилегированным положением, гордую сознанием, что они единственные художники, настоящие мастера своего дела. «Это было особое сословие, особый цех...» – так охарактеризовал труппу Мало-

го театра в середине XIX столетия драматург А. Н. Островский [178, с. 250].

Со времени возникновения русского театра-семьи Федора Волкова эта идея претерпевала различные изменения. Несмотря на то, что за два с половиной века существования театра в России статус актера в нем менялся от раба до властелина, всегда было нечто, приводящее актеров к своеобразной изоляции от общества, заставляющее их плотнее жаться друг к другу, ощущая или свое изгойство, как во времена крепостничества, или свое избранничество, как это было в середине XIX в.

В далеком Тобольске в начале XVIII в. (в 1702 г.) митрополитом Филофеем Лещинским был основан духовный театр из семинаристов, на базе которого в середине века было создано актерское сообщество, своеобразная актерская соборность, товарищество на вере. Сохранился уникальный документ – «Договор труппы актеров Тобольского театра... от 1799 г. декабря 20 дня» (прил. 2), в котором провозглашалось равноправие всех актеров и актрис в общем деле, борьба с премьерством, так развитым в императорских театрах. При театре было нечто вроде художественного совета, на котором с общего согласия распределялись роли по желаниям и характерам, решался вопрос о том, какие играть пьесы, новые пьесы читались на собрании всех актеров, а затем принималось общее решение. «Старый актерский мир был большой семьей, – вспоминал Ф. И. Шаляпин. – Актеры тех поколений жили тесными дружными кружками. Русские актеры были крепостными людьми, пришли в театр от двора, от рабства. Они были вынуждены замыкаться в себе самих... Не только в столицах, вокруг императорских театров, но и в провинции они жили своей особенной, дорогой и необходимой им жизнью» [281, с. 138].

Особенно это касалось Малого театра, в котором было принято оказывать всяческую поддержку как молодым, начинающим актерам, так и престарелым, а также их детям. По воспоминаниям А. И. Шуберт, актрисы Малого театра, которая с семи лет воспитывалась в доме М. С. Щепкина, у великого актера нашли приют, помимо родни, вдова актера Барсова, которому Щепкин считал себя обязанным своей сценической карьерой, пять детей Барсова, бедная девица Татьяна Михайловна Оралова, театральный парикмахер Пантелей Иванович, страдающий запоем, Марья Степановна Мочалова, сестра Павла Сте-

пановича, бывшая трагическая актриса, бывший учитель, который всех детей даром выучил, несколько лет не вставая с постели из-за паралича. По словам А. И. Шуберт, «за стол ежедневно садилось не менее двадцати человек; постоянно были посторонние» [286, с. 250]. За год до смерти уже больной и вечно нуждавшийся в деньгах Щепкин приобрел еще одного воспитанника – 15-летнего Мишу Лентовского из Саратова. Благодаря участию и поддержке М. С. Щепкина созрели таланты таких актеров, как П. Садовский, Г. Федотова, Н. Никулина, С. Шумский. Вот так бесхитростно и простодушно бывший крепостной заложил методологические и этические основы русского театра. Он и не подозревал, что посеянная им идея ансамбля делается законом, аксиомой театрального искусства.

В истории Малого театра известен следующий случай: на премьере спектакля «Не в свои сани не садись» (1853) зрители вызывали не одного или нескольких исполнителей, как это было принято, а единодушно кричали: «Всех, всех» [132]. Это было восхищение невиданным ансамблем, единством всех актеров. Это была не буквальная школа, скорее – круг самых разных людей, иногда противоположный школе-училищу, где с самого начала устанавливались свои рамки и отношения. Подобного ансамбля не наблюдалось в петербургском Александринском театре: хотя там работали первоклассные актеры, но у всех, по словам А. Н. Островского, «разный тон, разные манеры и у каждого свой однообразный жест» [178, с. 251].

Бывали такие кризисные периоды в жизни русского театра, когда дух соборности вдруг угасал – тогда угасало и творчество, как это случилось в конце XIX в. с Малым театром. «Теперь в театр сходятся как чужие, – писал А. Н. Островский, – ни один из актеров не считает себя в театре – дома. Театр стал какой-то гостиницей, где одни уезжают, другие приезжают. Контракты заключаются на год; артисты, точно поденщики, ничем не связаны с театром... Никто в театре не свой, – и театр всем чужой... При таких порядках труппы нет, а есть только актеры, которым до единства и целостности исполнения дела нет ...» [178, с. 251–252].

Начиная с М. С. Щепкина, идея театра-семьи, театра-братства была основополагающей в театральной культуре России. Театральные деятели Серебряного века (В. Иванов, А. Белый, К. Станиславский, Л. Сулержицкий, В. Мейерхольд, М. Чехов, Е. Вахтангов и др.) рас-

сма тривали соборность как онтологическое основание театрального искусства.

Создавая МХТ, его руководители заботились в первую очередь о создании коллектива единомышленников. Показателен в этом отношении диалог Станиславского и Немировича-Данченко о поиске подходящих актеров для труппы [224, с. 230]:

– *Вот вам актер А., – экзаменовали мы друг друга. – Считаете вы его талантливым?*

– *В высокой степени.*

– *Возьмете вы его к себе в труппу?*

– *Нет.*

– *Почему?*

– *Он приспособил себя к карьере, свой талант – к требованиям публики, свой характер – к капризам антрепренера и всего себя – к театральной дешевке. Тот, кто отравлен таким ядом, не может исцелиться.*

– *А что вы скажете про актрису Б.?*

– *Хорошая актриса, но не для нашего дела.*

– *Почему?*

– *Она не любит искусства, а только себя в искусстве.*

– *А актриса В.?*

– *Не годится – неисправимая каботинка.*

– *А актер Г.?*

– *На этого советую обратить внимание.*

– *Почему?*

– *У него есть идеалы, за которые он борется; он не мирится с существующим. Это человек идеи.*

Труппа раннего МХТ действительно представляла собой коллектив единоверцев, спаянных одной идеей, одним желанием создать новый театр – театр, преображающий жизнь. Это потом начались предательства, измены, разочарования. Чтобы в корне переломить ситуацию, «вливать новую кровь» в «испорченную славою» труппу МХТ, К. С. Станиславский совместно с Л. А. Сулержицким в 1912 г. открывает Первую студию. Вспоминая об этом периоде своей жизни, К. С. Станиславский пишет: «Л. А. Сулержицкий мечтал вместе со мной создать нечто вроде духовного ордена артистов. Членами его

должны были быть люди возвышенных взглядов, широких идей, больших горизонтов, знающие человеческую душу, стремящиеся к благородным артистическим целям, умеющие приносить себя в жертву идее» [224, с. 426]. Если для Станиславского система была способом возбуждения самой природы актера, методом, который должен был в идеале ежевечерне гарантировать естественную жизнь человеческого духа на сцене, то Сулержицкий придавал системе более универсальное и радикальное значение: система становилась для него орудием нравственного самоусовершенствования всех, кого объединяет Студия, и не столько даже на сцене, сколько в жизни. В речи памяти Сулержицкого Станиславский говорил: «Почему он так полюбил Студию? Потому, что она осуществляла одну из главных его жизненных целей: сближать людей между собой, создавать общее дело, общие цели, общий труд и радость, бороться с пошлостью, насилием и несправедливостью, служить любви и природе, красоте и Богу» [224, с. 426]. Студия представлялась Сулеру (так ласково звали Сулержицкого ученики) неким идиллическим «братством единоверцев». «Моя цель – создание театра-общины», – писал он Станиславскому в 1915 г. [155]. Студийцы вспоминали, что Сулер буквально жил в Студии: каждая репетиция, каждая работа на сцене, ремонт, занятия по системе, разговоры о жалованье служащим – все это не ускользало от его внимания. «Без этики нет эстетики», – любил повторять педагог [155]. Серафима Бирман, ученица Сулержицкого, приводит в своих воспоминаниях письмо, которое Леопольд Антонович написал студийцам, заметив как-то их грубое отношение к техническому персоналу Студии: «Господа студийцы, обращаю ваше серьезнейшее внимание на вещи, которые позорят Вашу Студию. Это ваше отношение к прислуге. Нельзя пользоваться трудом людей, не обращая внимания на то, как эти люди живут, в каких условиях, как спят, как одеты, как отдыхают и т. д. Труд их очень напряженный. Вы берете у них и день и ночь, а даете только жалованье, а дальше вам совершенно наплевать... Человеческое начинается только с того момента, когда хоть маленькое, минимальное внимание затрачивается лично на личную жизнь каждого. Вы слишком богаты духовными радостями и богатствами по сравнению с ними. Пусть и им хоть немного помешится, что у них есть “дом”» [21, с. 51]. Создавая студию, Станиславский и Сулержицкий хотели тем самым предохранить театр-дом

(МХТ) от застоя. Но предотвратить этот процесс они не смогли, потому что изменились предлагаемые обстоятельства.

После революции К. С. Станиславский, одержимый идеей спасения русского театрального искусства, вынашивает план создания «Пантеона». Пантеон – храм, посвященный всем богам, – Станиславский отдает одному богу – Художественному театру. «Художественный театр – общий бог. Все студии от него работают. Пантеон. Все лучшее – идет туда» [Цит. по: 193, с. 24], – пишет он в одном из черновых набросков обновляемого проекта. Через некоторое время Станиславский расширяет это понятие. «Пантеон» – это уже не только направление искусства Художественного театра. «Пантеон» – это уже объединение многих направлений, всех «измов», которые ставят своей целью отразить жизнь человеческого духа. Станиславский мечтал объединить в «Пантеоне» драматический театр, музыку, балет и живопись. «И конечно, самым ярким пятном вспыхнет тот спектакль, который все эти отрасли объединит в своей идее», – говорит он [Цит. по: 193, с. 33]. Мечте Станиславского не удалось воплотиться в жизнь, это была чистая утопия великого реформатора, основанная на ложном понимании соборности русского искусства. Но невоплотившаяся мечта превратилась в зловещую реальность, созданную «великим режиссером-диктатором», каким явился Сталин, построивший пантеон советских театров с МХАТом во главе.

Станиславский, Сулержицкий воспринимали соборность в традиционном для русского религиозного сознания смысле – как универсальную православную идею, стремившуюся объединить под своим куполом-собором «все многообразие индивидуальных волей». Воплощение дара соборности Станиславский видит в *студийности*, для которой коллективное житнетворчество есть условие общей судьбы.

Но в русском театре начала XX в. родилось и другое понимание соборности. Великий антагонист Константина Сергеевича Станиславского – Всеволод Эмильевич Мейерхольд дар соборности, присущий русскому театру, увидел и воплотил совершенно в иной форме – форме *соборного творчества*, «всеобщего искусства», способного объединять людей, поднимая их на высоту «артистического человечества» (Р. Вагнер).

Толчком к рождению концепции соборного творчества, созданной русскими символистами (Вяч. Ивановым, Г. Чулковым, Ф. Соло-

губом, А. Блоком, А. Белым), послужило учение В. Соловьева о всеединстве. Если мир в идеальном представлении есть универсальное единство, а реальность является раздробленным множеством, то законным будет требование организации действительности, которое философ формулирует в статье «Критика отвлеченных начал» [220]. Противник «чистого искусства», Соловьев требует от художника «реального улучшения действительности». Такое действенное искусство он называет «теургией», которая в союзе с теософией и теократией служит «образованию всецелой общечеловеческой организации» [220, с. 352].

Зачинателем и основоположником теории соборного творчества явился Вяч. Иванов. Идеям, которые в разрозненном виде мелькали в статьях Д. С. Мережковского, В. В. Розанова, он придал характер целостного художественного мировоззрения. В своей известной статье под названием «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» поэт отмечает, что всякая культура в своем историческом развитии проходит периоды органических и критических эпох [100, с. 17]. Последние характеризуются крайним индивидуализмом, размежеванием видов деятельности и форм искусства. В органические эпохи они обретают синтез. Вяч. Иванов убежден, что с наступлением новой органической эпохи театр не останется сугубо частным делом, каковым он является теперь. Театральные подмостки станут «орхестрой» вселенской общины, «мистерией» преображения, «литургией» преобразования жизни. В понимании Иванова театр есть дионисово действо. Драматическое искусство родилось у алтаря страдающего бога, возникло из культовых действий и празднеств в его честь. Дионисово действо объединяло пеструю, многоликую людскую среду в соборную общину. Поэтому театр, сохранивший связь с дионисийскими истоками, всегда нес духовное очищение и преображение. Этой цели современный театр не отвечает. Давно угас «вакхический алтарь», исчез хор, художник презрительно отвернулся от народа, назвав его чернью. На первый план выходит внешнее действо, которое поддерживается за счет умело составленной интриги. Возродить театр, полагает поэт, может только дионисийское мироощущение, которое вернет сцену к священнодействию и жертвенному служению. Театр призван объединить актеров и зрителей в большом всенародном действе. Для этого важно изменить положение зрителя: из

созерцателя он должен превратиться в соучастника действия. Толпа зрителей, говорит Иванов, сливается в хоровое тело, подобно общине древних оргий и мистерий. Хоровое начало зрителей сделает драму подлинно синтетической: в ней действие возникает из оркестровой симфонии, восстановлен в правах хор, партер очищен от кресел, его заменяет оркестра – место соборной игры актеров и зрителей.

Теория соборного творчества Вяч. Иванова касалась не только искусства, но и жизни в целом. Знаменитые ивановские «среды» или литературно-философские собрания, которые проходили на «башне», как именовали петербургскую квартиру поэта, многим казались Ноевым ковчегом в океане разыгравшейся революционной стихии, прообразом вселенской общины.

О соборности нового театра писал талантливый публицист начала XX в. Г. Чулков. В статье «Принципы театра будущего» он утверждает, что театр не просто художественное явление, он – центр жизни [278]. Высокий трагедийный театр способен сделать гармоничной окружающую действительность. Общество будущего Г. Чулков представляет в виде коммун-общин, связанных однородными религиозно-эстетическими переживаниями. Центрами этих общин будут театры-храмы, в которых сценическое искусство станет мифотворчеством. Театру будущего не понадобится актер-мастер – его заменит актер-жрец. Чулков намечает два пути к театру будущего. Первый состоит в развитии опытов символистского театра, который надлежит очистить от эстетизма и декадентства. Второй путь – в организации коммун-общин, представляющих собой театры без сцен и рампы, где люди станут собираться для религиозных действий [278].

Несмотря на то, что взгляды Г. Чулкова обнаруживают некоторое сходство с концепцией соборности Вяч. Иванова, между ними есть и существенные различия. Если Иванов ищет синтез эстетического и религиозного начал, то у Чулкова религия вытесняет искусство. При всем «дионисийстве» Иванов не порывает с христианской традицией и усматривает в религии Диониса «евангельское приготовление» [99, с. 291]. Чулков же апеллирует к какой-то новой религии не названного по имени бога и настаивает на исходе из мира христианской культуры.

Идею «соборного действия» разделяет и Ф. Сологуб, перетолковывая, правда, ее по-своему: «Я – все во всем, и нет иного» [221]. Соборность допустима как «неложное единство» приобщившихся «ко

Мне». Театр, отвечающий этой цели, должен быть «мистерией совершенного самоутверждения», «театром единой воли» [221]. В статье под названием «Театр одной воли» Сологуб, вслед за Вяч. Ивановым, говорит о том, что хочет видеть в театре мистирию, соборное действо, в котором зритель сможет принять самое непосредственное участие. «Первая мысль, которая могла бы явиться вслед за признанием театра поприщем соборного действа, была по-видимому та, что надо уничтожить рампу, снять, может быть, занавес и сделать зрителя участником или даже творцом представления... Обратить зрелище в маскарад, который и есть сочетание игры и зрелища» [221, с. 73]. Средством превращения раздробленного множества в неложное единство становится у Сологуба хоровод, который символизирует вовлеченность человека в мировой круговорот, его причастность к «вечному возвращению». Философ пишет, что театральная игра, начавшаяся из хоровой пляски, спустя века индивидуально-разомкнутого действия ныне возрождает хоровод, этот символ космической упорядоченности. В театре единой воли зрители, участвуя в общем хороводе, осознают себя братьями и сестрами. И тогда сценическое представление перерастает в литургическое действие.

В отличие от К. С. Станиславского В. Э. Мейерхольд был связан с символистами самым непосредственным образом. Его живо интересовали идеи «соборного действа». Но как режиссер-экспериментатор Мейерхольд улавливал в проповедях «теургов» не столько утопическое содержание, сколько общие ориентиры сценических исканий: обряд и ритуал, низовая театральная культура, комедия дель арте. Так, В. Э. Мейерхольд выделяет и выносит в свои примечания к режиссерским работам высказывание Г. Чулкова о спектакле «Победа смерти» Ф. Сологуба: «Автор хотел, по-видимому, переступить в сцене оргиастического иступления толпы вокруг прекрасной Альгисты заветную черту, “разрушить рампу”. И это было бы возможно осуществить не только в зрелище, но и в действии, продолжив лестницу сцены до уровня зрительного зала, совершив трагическую игру в круге зрителей» [159, с. 167]. А от себя Мейерхольд добавляет: «Сцена была во всю ширину покрыта ступенями, параллельными линии рамп» [159, с. 252]. Режиссер перешагнет эту черту с легкостью, но уже после 1917 г. – в создании массового политического театра, в движении «Театральный Октябрь».

Мейерхольда притягивала теория театра Вяч. Иванова. Режиссеру была близка идея поэта и теоретика о возвращении сцены к религиозно-общинному началу и превращении зрителя из пассивно переживающего сценическое действие в активного его участника. В своей работе «О театре» он подробно останавливается на изучении отдельных аспектов теории Вяч. Иванова и дополняет ее собственным толкованием: «Драма, зародившаяся в дифирамбических служениях Диониса, постепенно отдалялась от своих религиозных истоков, и Маска трагического героя, в судьбах которого зритель видел свой рок, Маска отдельной трагической участи, в которой воплощалось всечеловеческое Я, Маска эта с течением веков постепенно объективировалась. Шекспир раскрывает характеры. Корнель и Расин ставят своих героев в зависимость от морали данной эпохи, делая их материалистическими формулами. Сцена удаляется от начала религиозно-общинного. Сцена отчуждается от зрителя. Сцена не заражает. Сцена не преобразует. Новый театр снова тяготеет к началу динамическому. Как прежде священное действие Трагедии было видом “дионисийских очищений”, и теперь мы требуем от художника врачевания и очищения» [159, с. 138]. Как и философов-символистов, режиссера Мейерхольда занимала роль зрителя в соборном действе, его активности и пассивности. Увлеченность античностью обуславливалась желанием вернуть в современный театр деятельную активность античного зрителя, те ощущения, которые пробуждала античная сцена. «Отрешенность от внешнего ради внутреннего в новой драме не для того, чтобы в этом раскрывании глубин человеческой души приводить человека к отрешенности от земли и уносить его в облака (*theatre esoterique*), а для того, чтобы опьянить зрителя дионисийским хмелем вечной жертвы... Если же новый театр снова динамичен, пусть будет он таковым до конца. Театр должен окончательно раскрыть свою динамическую сущность; итак, он должен перестать быть “театром” в смысле только “зрелища”. Мы хотим собираться, чтобы творить – “деять” – соборно, а не созерцать только» [159, с. 139]. Идея соборности, театра-храма, обоснованная Вяч. Ивановым, в дальнейшем творчестве Мейерхольда перерастет в идею театра-зрелища, в идею балагана.

Но вот парадокс. Соборность, к которой так стремился великий реформатор и которую гениально воплощал в своих лучших постановках («Балаганчик», «Дон Жуан», «Маскарад»), после революции

часто воспринималась как грубое шаржирование, профанация, разрушение самого искусства и превращение его в политический митинг, агитплакат. Об одном из таких спектаклей («Земля дыбом» (1923)) рецензенты писали: «Агитспектакль. Резкий, как плакат. Театральная эстетика и соответствующая ей техника сцены почти изгнаны... На открытой площадке, без занавеса, без декораций, без рампы (часть действия перенесена в средний проход зрительного зала), без грима разворачивается действие – ряд сцен, воспроизводящих окопную и штабную работу военного переворота. Массовые сцены исполняются статистами, опрошенными под натуральных солдат. Актерской игры у них никакой почти нет... По среднему проходу в зрительном зале несутся велосипедисты и мотоциклы. Солдаты строятся шеренгами, маршируют, митингуют, стреляют и кричат “ура”... Мейерхольд как бы берет за шиворот конфузливому зрителю и заставляет его принимать участие в “игре”: он прищипывает его темперамент световыми агитплакатами (“Вся власть советам”, “Долой социал-предателей” и т. п.). Эти лозунги слышатся со сцены, они мелькают на световой рекламе в зрительном зале. Таким путем создается определенное настроение спектакля-митинга, чему содействует также ряд сценических моментов пьесы (митинг, убийство пролетарского вождя, траурное шествие с его телом). И публика чувствует себя как на митинге: она вмешивается в ход действия возгласами сочувствия, негодования, восторга» [158, с. 86–87].

Трагическая коллизия культуры заключается в том, что всякое самоутверждение искусства рано или поздно кончается его самоуничтожением. Так случилось и с идеей соборного театра. Поистине дар соборности, заложенный в метафизических основаниях русского театра, явился для него роковым и двусмысленным даром [259]. Несколько десятилетий русская мысль толковала о всеединстве жизни, соборности, искала целостной, организованной действительности, отрекалась от Бога и искала Его в разных сферах. Жизнь воздала людям по их вере и явила себя во всеединстве железно-тоталитарного государства, соборность творческого духа обернулась «соборностью» советских лагерей и тюрем.

В послереволюционную эпоху понятие соборности театра меняет свое содержание. Система государственных театров, сложившаяся в основных чертах в 30-е гг. XX в., извратила суть того, что изобрели

основатели МХТ. Это первородная наша идея обернулась крепостной зависимостью участников общего дела не только от государства-собственника, но и от своей театральной семьи. Актеры обменяли свою неустойчивую кочевую свободу на полунисненскую стабильность. Ни у кого не было естественного и важнейшего в искусстве права ухода и «развода». Угроза потерять свой театр-дом стала для актера и режиссера равной угрозе уничтожения.

Без ощущения театра-семьи русская театральная культура существовать не может. Созданный в 1956 г. под руководством О. Ефремова театр «Современник» попытался восстановить художественные и этические идеалы старого МХАТа. Из истории всплыло старое выражение «товарищество на вере». Актеры подчинялись не общим правилам театрально-зрелищных предприятий, а только законам, установленным ими самими, они сочинили свой устав. Это был театр, родившийся не «сверху», а «снизу», т. е. по воле самих творцов, а не чиновников. Вокруг «Современника» сгруппировалась «ватага» «шестидесятников» (Е. Евстигнеев, И. Кваша, Г. Волчек, О. Табаков, Л. Толмачева, Н. Дорошина...), для которых было характерно сверхсерьезное отношение к искусству театра, почти религиозное отношение к Станиславскому. Они хотели вернуться к естественному человеку на сцене, к иступленному поиску истины, они искали те «проникающие» средства воздействия на зрителя, которые были характерны в свое время для МХТ. Они первыми рискнули играть «исповеднически». За ролью должна была просвечивать человеческая тема артиста, его судьба. В «Современнике» сложилась настоящая театральная семья, единая в своих устремлениях. Но театр лишь тешил себя иллюзиями открывавшегося простора для исканий. Никакого особенного простора не было. Была лишь оттепель. Вот почему и «Современник» за десять лет своего роста (к 1968 г.) превратился в театр достаточно обыкновенный. Он хорошо и прочно вписался в ряд других послушных ведомств учреждений искусства. Что было неизбежно и что можно назвать началом трагедии «современниковцев». В 1970 г. О. Ефремов стал главным режиссером МХАТа, но создать театральную семью ему уже не удалось. Современный критик Е. Стрельцова пишет по этому поводу: «Олег Ефремов – личность трагическая именно в силу действия парадокса самообмана: кажется, что ты свободен – а ты заложник застоя; кажется, что реформатор, а ты – реани-

матор...» [236, с. 31]. Иллюзия нового строительства скрывала разрушение.

В период оттепели (в 1964 г.) была создана еще одна театральная семья – под руководством Ю. П. Любимова, который, по сути, тоже стал трагической личностью «в силу проявления еще одной стороны театрального самообмана – иллюзорной возможности превратить театр в арену борьбы, сплотив его ряды “коллективным инакомыслием”» [236, с. 32]. Театр-семья был создан также Г. Товстоноговым, А. Эфросом, которого судьба лишила собственной семьи (театр на Малой Бронной), и он пришел безуспешно и трагически спасти семью чужую (в Театр на Таганке).

В конце 80-х гг. время испытывало на излом саму идею театра-дома, театра-семьи: раздел в 1987 г. МХАТа (Ефремов – Доронина), скандал и раздел Таганки (Любимов – Губенко). Казалось, с развалом советской системы вместе с прежними ценностями умерла и сама идея театра-семьи. Но она, пусть и в искаленном виде, оказалась очень живучей. В современном театре можно говорить о театральных семьях А. Васильева, Л. Додина, П. Фоменко, К. Райкина.

Собственно, весь XX в. лучшей формой актерского существования считалась жизнь «гнездами», «ансамблями» вокруг режиссера-лидера, носителя идеи, автора программы. Жили и работали «домами». Сегодня актерских «гнезд» и «домов» все меньше. И даже там, где они есть, это единство рассыпается. Так, в цитадели бывшего актерского коллективизма и органической ансамблевости, во МХАТе, О. Табаков вынужден собирать «лучшую труппу в мире», заимствуя исполнителей у самого себя, в собственной «Табакерке» (где актеры привыкли к объемам и звучаниям малой сцены) и в других коллективах. Поэтому ансамбля нет, актеры просто играют рядом. Вряд ли можно создать ансамбль из актеров «со стороны» на один, отдельно взятый спектакль, в течение одного репетиционного цикла. Если обратиться к традициям русского театра, то становится ясно, что соборность – это качество, которое формируется в процессе долгого, постепенного собирания, обретения на русской сцене художественного и духовного единства.

Сегодня в русском театре господствуют не центростремительные, а центробежные силы, которые вместо собирания рассеивают актерство. Неблагозвучное слово «чес», т. е. гастрольный пробег по провинции, когда спектакли играют каждый вечер, а то и два-три

раза в день по повышенной гонорарной «таксе», стало привычным в нынешнем актерском обиходе. Все больше становится актеров, которые годами не играют в родном для них театре-доме, только числятся в штате, а деньги зарабатывают в других театрах или антрепризах. Структура репертуарного театра-ансамбля, стационара с постоянно действующей труппой, та, что благодаря реформе МХТ в России не только утвердилась, но достигла небывалого расцвета, сегодня, увы, поколеблена. По чисто русской склонности во всем доходить до предела, категорически защищать и категорически отвергать мы так же поступаем и в отношении коллективов-стационаров, театральных ансамблей. Потеря театра-дома, еще недавно бывшая для артиста трагедией, ныне таковой не ощущается. Это и настораживает. Можно уйти в коммерческую антрепризу и можно вернуться. Антреприза существовала и в старой России, но по другим принципам. Нарушить условия договора с театром-стационаром, отвлечься на время сезона на антрепризную гастроль актер не смел. Сегодня смеет. В старых русских антрепризах новые спектакли осуществлялись нечасто. Когда на гастроли уезжали крупные столичные актеры, они заявляли свой репертуар. Главные роли были сделаны ими в условиях стационара. Знаменитость, отправляясь куда-нибудь в Казань, Екатеринбург или Пермь на летние отпускные месяцы, готовилась выступить в своих коронных ролях, везла с собой товарищей – артистов, одаренную актерскую молодежь. Тем самым театральная столица продвигалась в провинцию, давала ей высокие образцы, заявляла уровень. Провинция видела крупнейших столичных мастеров – А. Е. Мартынова, М. С. Щепкина, В. Ф. Комиссаржевскую, М. В. Дальского, П. Н. Орленева. Это был прекрасный урок начинающим актерам российской провинции. Сегодня цели антрепризы, главным образом, коммерческие. О художественном или духовном единстве исполнителей приходится только мечтать.

Сделаем некоторые выводы.

Дар органической целостности определяет не только мироощущение творческой личности, способ перевоплощения русского актера и его воспитание, но и само существование русского театра, основополагающей идеей которого является идея театра-дома, театра-семьи.

Тема соборности получила широкое освещение в русской религиозной философии. Для В. Соловьева соборность есть истинное со-

единение, которое предполагает истинную раздельность соединяемых компонентов – такую, в силу которой они не исключают, а взаимно полагают друг друга, находя каждый в другом полноту собственной жизни. Для С. Франка соборность лежит в основе всякого объединения людей: «...соборное целое, частью которого чувствует себя личность ..., само есть живая личность... В пределе это есть некое сверхвременное единство, единый соборный организм Богочеловечества, единый великий вселенский Человек, слитность человеческих душ в Боге» [262, с. 188]. У П. Флоренского соборность ассоциируется с удивительной гармонией многоголосого пения, а гетерофония – «это полная свобода всех голосов, “сочинение” их друг с другом, в противоположность подчинению... Тут нет раз и навсегда закрепленных, неизменных хоровых “партий”. Единство достигается внутренним взаимопониманием исполнителей, а не внешними рамками» [257, с. 30].

То есть в русском самосознании, в отличие от европейского, театр не просто учреждение, концентрирующее прекрасно выученных специалистов, – это семья, братство, ансамбль, что достигается не столько нажитым профессиональным мастерством, сколько единством воззрения на жизнь и судьбы человеческие.

Идея театра-дома, театра-семьи является корневой для русского театра. Каждый артист считал театр своим домом и чувствовал, что он с театром составляет одно целое, что он – необходимая, неотъемлемая часть театра, а вся труппа составляла одну семью. Со времени возникновения первого русского театра-семьи эта идея претерпевала различные изменения. Но несмотря на то, что за два с половиной века существования театра в России статус актера в нем менялся от раба до властелина, всегда было нечто, приводящее актеров к своеобразной изоляции от общества, заставляющее их плотнее жаться друг к другу, ощущая или свое изгойство, как во времена крепостничества, или свое избранничество, как это было в середине XIX в.

К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий воспринимали соборность в традиционном для русского религиозного сознания смысле – как универсальную православную идею, стремившуюся объединить под своим куполом-собором все многообразие «индивидуальных волей». Воплощение дара соборности К. С. Станиславский видел в студийности, для которой коллективное житиетворчество есть условие общей судьбы. Но в русском театре начала XX в. родилось и другое

понимание соборности. В. Э. Мейерхольд дар соборности, присущий русскому театру, увидел и воплотил в форме соборного творчества, «всеобщего искусства», способного объединять людей, поднимая их на высоту артистического человечества. Мейерхольда притягивала теория соборного театра. Режиссеру была близка идея поэта и теоретика Вяч. Иванова о возвращении сцены к началу религиозно-общинному и превращении зрителя из пассивно переживающего сценическое действие в активного ее участника.

В послереволюционную эпоху понятие соборности театра меняет свое содержание. Система государственных театров, сложившаяся в основных чертах в 30-е гг. и взявшая за основу МХАТ, извратила то, что изобрели создатели МХТ. Первородная русская идея обернулась крепостной зависимостью участников общего дела не только от государства-собственника, но и от своей театральной семьи.

Весь XX в. лучшей формой актерского существования считалась жизнь «гнездами», «ансамблями» вокруг режиссера-лидера, носителя идеи, автора программы. Сегодня актерских «гнезд» и «домов» все меньше. Если обратиться к традициям русского театра, то становится ясно, что соборность – это качество, которое формируется в процессе долгого, постепенного собирания, обретения на русской сцене художественного и духовного единства.

Сегодня в русском театре господствуют не центростремительные, а центробежные силы, которые вместо собирания рассеивают актерство. Структура репертуарного театра-ансамбля, стационара с постоянно действующей труппой, та, что благодаря реформе МХТ в России не только утвердилась, но и достигла небывалого расцвета, сегодня поколеблена. По чисто русской склонности во всем доходить до предела, категорически защищать и категорически отвергать мы так же поступаем и в отношении коллективов-стационаров, театральных ансамблей. Потеря театра-дома, еще недавно бывшая для артиста трагедией, ныне таковой не является.

Таким образом, дар органической целостности касается любого элемента русского театра – каждая его часть неизбежно отражает сущностные характеристики целого. Дар этот состоит, прежде всего, в специфическом отношении к искусству. В русской театральной традиции актерское творчество не столько эстетическое явление, сколько религиозно-эстетическое – когда душа художника самозабвенно сли-

вается с Богом. Здесь человек через искусство, на путях искусства служит Божественному мирозданию. Уникальный дар целостности можно обнаружить в способе воспитания и перевоплощения русского актера, в своеобразном отношении русского театра к форме и содержанию, в характерном общении со зрителями и внутри коллектива... Одним словом, дар целостности отражается в любом проявлении русского театра, но прежде всего – в мироощущении и мировосприятии творческой личности.

Причем русский театр в поиске единого целого постоянно преодолевал общепринятые законы и пределы, характерные для искусства, разрушая или расширяя границы между жизнью и творчеством, выходя в иные измерения, открывая новые культурные смыслы. Недосказанность и незавершенность в одной системе координат оборачивались сверхсказанностью и сверхзавершенностью в другой реальности. Беспочвенность осмыслялась как укорененность человека в своих внутренних структурах, неизменно соединяемых с Богом, т. е. как связь с почвой, но в других, новых ее измерениях. Отмеренность и дозированность чувств и эмоций европейской традиции преодолевалась безмерностью, беспредельностью и всеохватностью эмоциональной жизни русского актера. В русском театре имело место парадоксальное соотношение профессионализма и дилетантизма. Благодаря «чувству целого» русский актер иначе воспринимает процесс воспитания: опыт передачи сценического искусства для него есть «переживание», которое противостоит одностороннему рационализму. Способность воспринимать-переживать мир целостно дает возможность русскому актеру «учиться не учась», что обнаруживает удивительное сходство с восточным принципом недеяния. Дар органической целостности определяет не только мироощущение творческой личности, способ перевоплощения русского актера и его воспитание, но и само существование русского театра, основополагающей идеей которого оказывается идея театра-дома, театра-семьи. Соборность, на наш взгляд, является онтологическим основанием русского театра.

Глава 3. Судьба как суд русского театра

Сегодня, на рубеже тысячелетий, театр Серебряного века, как и вся культура рубежного периода, подвергается суду. Точно так же, но по другим параметрам, Серебряный век судил предшествующий ему театр XVII – XIX вв. Театр Серебряного века, несмотря на краткость своего существования, сыграл очень важную, можно сказать судьбоносную, роль во всей истории русского театра. Серебряный век – это эпоха противоречий и одновременно стремления к всеединству. Здесь можно найти все, что потом разделилось, размежевалось и продолжало развиваться самостоятельно в XX в. Колыбель, исток многих направлений – период амбивалентности художественных состояний и переплетенности путей. И над всей этой разнообразной художественной и культурной жизнью властвует тяга ее создателей к различного рода философско-религиозным и стилевым исканиям. С одной стороны, Серебряный век являлся итогом-концом прошлого, с другой – истоком-началом будущего в русской театральной культуре, соединив, таким образом, в себе концы и начала. Так возникает тема судьбы самой концепции судьбы русского театра Серебряного века.

3.1. Судьба-суд русского театра в контексте Серебряного века

Писатели, поэты, философы Серебряного века подводили итоги истекавшего столетия, классического миропонимания и миросознания в мировой культуре, подвергали пересмотру-суду самые основы духовного бытия как в философской и религиозно-моральной, так и в духовной областях. В этом взгляде назад таился осуждающий приговор, который был произнесен еще устами Ф. Ницше. «Жалчайшей ложью» называет он нравственный миропорядок, согласно которому в судьбах человека или целого народа царит воля Божья, которая карает или вознаграждает [171, с. 42]. Человек в христианском смысле для Ницше есть то, что нужно преодолеть, – мост, а не цель. Голосом пророка он предвещал конец старой эпохи: «...до меня никто не знал, где она верная дорога, дорога, ведущая вверх, лишь со мной культура вновь обретает надежды, цели, правильные пути – я несу ей благую весть...

И потому я еще и рок...» [172, с. 537]. То, что напроорочил Ницше, действительно осуществилось с роковой неизбежностью. Он объявил великую войну вечным кумирам, а вслед за тем и всему христианскому миропониманию. Его вполне справедливо считают провозвестником постмодернизма, одним из первых глашатаев его принципов: «Мы имморалисты, те, чье сердце, напротив, столь велико, что готово принять, постичь и одобрить все, что угодно, абсолютно все» [172, с. 56].

В философии Ницше русские символисты нашли свое жизнеоправдание: «Бытие и мир получают оправдание только как эстетический феномен» [172, с. 246]. Это было совершенно новое понимание искусства и красоты – красоты, которая как начало абсолютное, совершенное, безграничное и неисчерпаемое, вмещает в себя не только красоту добра и гармонии, но и красоту чудовищного, красоту ужаса, красоту зла, его гармоническое оправдание.

Мир стал осмысляться в новых эстетических категориях, снимающих противопоставления «добро – зло», «страдание – счастье», «альтруизм – эгоизм». Определяющими оказались оппозиции «красота – безобразие», «гармония – хаос» и т. д.

Общее ощущение кризиса разума и совести разрушало привычные идеалы и ценности, выраженные в кантовской триаде «истина, добро и красота», – оставалось верить только в красоту. Именно красота лежит в основе миропонимания творцов Серебряного века. Возведенная в принцип, она декларируется во всех произведениях искусства и в самом культурном сознании эпохи. Отсюда резкое противостояние всей предшествующей эпохе и ее традициям, отрицание ее авторитетов. В программной статье, открывающей первый номер журнала «Мир искусства», С. Дягилев открыто заявляет: «Проповедуя вместо искусства какое-то упражнение в добродетели, надо совершенно выделить эту деятельность из области эстетики и представить ей удовольствие процветать в сфере морально-педагогических нотаций, оставив в покое далекое и чуждое ей искусство. Если наше искусство упрекают в торговле наслаждениями, которые оно доставляет, то я это бесконечно предпочитаю тому, чтоб его упрекнули в торговле своей ничем не замененной свободой. Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и главное – свободно» [84, с. 15].

Добро и истина за ненадобностью преданы забвению. Отвергаются прежние ценности русского театра. Единство этики и эстетики рассматривается теперь как анахронизм, который сохраняется только в стенах Художественного театра. Провозглашается эпоха эстетизма. Этика приобретает новое содержание: этично, для Мейерхольда, все, что красиво. Пересматривается и дар соборности, органически при-
сущий русскому театру. Теперь он превращается во *вселенское соборное действо*, объединяющее актеров и зрителей в дионисийском экстазе. В православном понимании соборность – это категория не количества, а качества: когда не просто собираются под одним «куполом», но когда соединяются верой, и не просто духовно обогащаются, но преобразуются.

Новое понимание искусства, красоты, театра, выдвинутое Серебряным веком, сигнализировало о том, что разум и совесть в культурном сознании XX в. переживают глубочайший кризис. Русское общественное сознание переживало его особенно остро. По мнению А. Белого, «никогда еще дуализм между сознанием и чувством, созерцанием и волей, личностью и обществом, наукой и религией, нравственностью и красотой не был так отчетливо выражен» [14, с. 210]. В статье «Кризис сознания и Генрик Ибсен» (1911) Белый констатирует рождение нового взгляда на постижение и осмысление действительности. Вместо сознания теперь, по его словам, перед нами знания и теория знания [14]. XX в. открыл новую эпоху в культуре – эпоху постижения культурных ценностей и развития культуры через стиль. Стилевые искания становятся едва ли не ключевым понятием поэтики. Такой строй суждения объясняет и тот поворот взгляда на искусство, который произошел на рубеже XIX–XX вв. По мнению А. Белого, в основе эстетической культуры лежит созерцание, отсюда интерес к стилю различных эпох, а также смакование различных эстетических подробностей. Из потребностей к созерцанию возникает культ красоты. В свою очередь, созерцание (отказ от воли к действию) становится целью художественного творчества, «вот почему созерцательная метафизика красоты смутно ощущается в художнике как призыв к бесцельности в искусстве; развивается теория искусства для искусства из этой потребности к созерцанию; и далее: взгляд на искусство как на самоцель, не имея никакого прямого оправдания, переходит в учение о многообразии культурных памятников красоты; в куль-

туре, в воспроизведении различных стилей, ищет свое оправдание эстетика созерцания; всевозможные способы стилизовать, как и потребность воспроизводить стили, есть лишь стремление к созерцанию, предполагающее отказ от воли, успокоение в бездействии; в основе эстетизма лежит чисто нигилистическое отношение к окружающей действительности; но эстетизм часто переходит в свое противоположное» [14, с. 212]. При этом Белый считает, что сама воля не упраздняется, меняется лишь точка приложения воли. «Прежде этой точкой приложения были условия данного мне бытия (эмпирической действительности), теперь точкой приложения воли стала способность воссоздания действительности в образах художественного и умственного творчества» [14, с. 213].

Мысль А. Белого об изменении точки приложения воли интересна в контексте объяснения особенностей культурного процесса XX в. Бытие передает свою сущностную функцию иллюзорной жизни. Действительность смещается, она живет и воссоздается в образах художественного и умственного творчества. Так создавали свой «театр жизни» эстетические движения XX в.

Наконец, последнее противоречие эпохи, которое рассматривает А. Белый, это противоречие между нравственностью и красотой: «Существующие формы бытовой морали не в состоянии указать подлинно эстетическую цель жизни; сложность жизни превышает возможности отношений между так называемым добром и злом ..., мы не можем жить без внутренне реальных для нас устоев жизни; и если рушатся перед нами критерии правды и добра, мы поневоле ищем их в красоте, мистике; и культ красоты поневоле возник и окреп вместо утрачиваемого ныне культа добра» [14, с. 223]. Серебряный век резко отталкивался от предыдущей художественной и культурной эпохи. Создавались новое понимание театра, новые стили. Поэтика Серебряного века – это прежде всего поэтика русского символизма, или модернизма. Модернизм не только в русской, но и во всей европейской культуре стремился к новым формам, чтобы выразить новое мировосприятие – смену эпох. XIX в. в русском театре с его духом европоцентризма и антропоцентризма, теориями позитивизма и эволюционизма уходил в прошлое. Театр выходил за границы национального, открывая для себя театральные системы других стран как Востока, так и Запада.

Главной целью сценического искусства вплоть до конца XIX в. считалось создание некоего иллюзорного мира, внешне уподобленного реальному. Заданная античностью идея искусного подражания природе на века вылилась в монистическую оппозицию «искусство – действительность». За искусством закреплялось только свойство отражения действительности в виде художественной переработки хаоса текущей жизни в систему метафизических или натуральных идей-образов. Реализм как стилевое течение и выражение духа определенного времени находился в гармоничных отношениях с предыдущими эпохами. Именно жизнь диктовала выбор темы, формы и содержания.

Символизм, а еще шире – модернизм – родился из отрицания реализма и отчасти – из идеи диктата культуры над природой. Модернизм порождает искусство стилизации, своеобразный диалог культур, когда через одно сквозит другое. Это было в какой-то мере предвестием постмодернизма. Театральная мысль Серебряного века в целом двигалась по направлению к постмодернистской эстетике через игру, через желание вернуть «органическую эпоху» человеческой истории, через создание новых культурных кодов и т. д. Не только театру, всем искусствам в годы перед первой мировой войной стал свойственен в той или иной мере определенный «сдвиг» (понятие, основополагающее для развития авангарда) или, иными словами, нарушение традиционной оси в произведениях искусства. Привычный взгляд менялся. Человек более не «читал» картину, как в XIX в., ему предлагалось теперь смотреть на нее как на сочетание цветов, форм и фактур. Стихи перестали говорить о любви и иных чувствах, они зажили как самостоятельный звуковой и ритмический эксперимент. Музыка отказалась от возвышенной гармонии, общественного и религиозного служения и вернулась к абстрактным принципам.

По тому же пути следовал и футуристический театр. Первый съезд Баячей Будущего (поэтов-футуристов), проходивший 18 – 20 июля 1913 г. в Усикирко (Финляндия), постановил: «Уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, “симметричную логику”, блуждание в голубых тенях символизма и дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей... С этой целью учреждается Новый театр “Будетлянин”» [264, с. 405]. Авторитеты вроде Станиславского или Ермоловой в глазах футуристов значения не имели, новаторов вроде Мейерхольда они

не признавали. «До нашего прихода, – объявил Маяковский, – театр как самостоятельное искусство не существовал». И пообещал незамедлительно создать «новое, свободное искусство актера» [156, с. 381]. Программное произведение футуристического театра – опера «Победа над солнцем» (1913) – должно было утвердить победу над традиционными представлениями о красоте в искусстве, добиться «полного разлома понятий и слов, разлома старой декорации, разлома музыкальной гармонии» [156, с. 383].

Творцы Серебряного века подвергали суду произведения искусства предшествующего периода, поскольку те, по словам Ф. Степуна, выполняли одну и ту же метафизическую задачу: задачу распыления бытия. «Все дробно, все мелко, легковесно и малозначительно, – отмечает философ. – Все построено на подменах: вместо определенных мыслей – неопределенность размышления, вместо метких страстей – чувства на распутье. Ни в чем нет четкости, резкости, монументальности, композиции – все импрессионистично, этюдно, все сплошь антикосмично... Неспособность к трагедии – характернейшая черта русской литературы рассматриваемого времени. На нашей сцене почти безраздельно господствовал совершенно внешне драматизированный рассказ – сцены, картинки, хроники. Лишенные всякой метафизической конструктивности, эти драматизированные рассказы проявляются эмпирической бытописью, дешевым философствованием и тленным лиризмом» [235, с. 117]. Для Ф. Степуна подобное писательство, сценическое мастерство не есть подлинное искусство, ибо героем и предметом его была не подлинная жизнь, но «канитель житейского быта, пустынный эстетизм переживаний и демонизм небытия» [235]. «Нарастающий профессионализм периферического делания, – считает философ, – ведет к опустошающему дилетантизму духовной жизни» [235, с. 102].

Не отражение жизни на сцене, а привнесение элементов театра в жизнь, артистическое житнетворение становятся решающими для художников Серебряного века. «Последняя цель искусства – пересоздание жизни... Последняя цель культуры – пересоздание человечества», – писал А. Белый в статье «Проблема культуры» (1909) [14, с. 23]. А еще раньше (1908). «Воплощение мечты, вот что такое сцена. Вымысел драматической поэзии здесь преследует с непобедимой силой. Он закрадывается вам в душу, и вы, выходя из театра, выносите вы-

мысел в жизнь... Творчество жизни становится самоцелью. Драмой впервые оно осознается. Драма есть начало, сообщающее искусству энергию творчества. В драме заключено начало синтеза... Драматическая культура и есть культура» [14, с. 153–156].

При этом театральные реформаторы Серебряного века, на словах декларирующие отказ от старого театра, его пути и Божественных даров, на самом деле оставались в лоне глубоко религиозной русской культуры «золотого века» – культуры Пушкина, Гоголя, Островского, Мочалова, Каратыгина, Щепкина.

Даже самый бунтарский реформатор театра В. Э. Мейерхольд, «меняя маски, изменяясь до неузнаваемости как истый лицедей, мудрый как химера, или внезапно исчезающий и вновь гуляющий по улицам, лицо из Гофмана или Гоцци, в своих постановках он – очень чувствительный, иногда обиженный, иногда отчаявшийся, иногда ломающийся Христа ради, иногда убеждающий изо всех сил в своей убежденности, а в существе оставался сентиментальнейшим сыном своего отечества», – так писал о нем в 1924 г. московский критик В. Г. Сахновский [204, с. 80]. И далее автор вполне убедительно доказывает, что «из всех русских современных режиссеров он, может быть, и, не желая этого, оказался самым откровенным... Деятельность Мейерхольда за революционный период обнаружила в его театре родственные черты прошлому именно русского театра. При всей внешней искаженности и как бы отреченности театра Мейерхольда гораздо более в нем русского, чем, например, в существе Московского Камерного театра Таирова, который как бы иноземный театр в России. Так, Мейерхольд, при большой точности и четкости, любит мазок, широкую манеру письма; его эстетика требует некоторой беспорядочности кисти, вздыбленности, взвихренности, а на первое впечатление это должно намеренно производить впечатление – незаконченного полотна... Мейерхольд – изобразитель поэтического беспорядка – он же воплощение “эстетики русского неряшества”» [204, с. 82]. Мейерхольду удалось отразить и более сущностные черты национального Космо-Психо-Логоса. В постановке «Смерть Тарелкина» по пьесе Сухово-Кобылина, по словам В. Г. Сахновского, Мейерхольд «прощупывал тот нерв специфической черты чего-то неумирающего русского, что проступает и в плане Действительности и в плане Диалектики, в какой бы эпохе и в какой общественной обстановке мы ни

наблюдали это русское... Печальная картина русской действительности судорожно дергалась в конвульсиях балаганно-цирковой формы... Внешне балаган, а по существу боль и скорбь...» [204, с. 75].

В современном театре России много подражателей Мейерхольда. Действительно, его творчество – поистине кладезь безграничной режиссерской фантазии, гениальных мыслей, находок, всевозможных постановочных трюков. Но не видят современные эпигоны Мейерхольда того, что весь духовный опыт режиссера почерпнут из «страстной привязанности к существу не меняющейся в своих недрах жизни», что нужно любить и изучать, как он, землю, по которой ходишь, чтобы «поразить смелостью проклятий тому, что любишь» [204, с. 85]. Таким образом, суд театра Серебряного века над прошлыми веками русской сцены есть мучительный разрыв-сопряжение с духовными, художественными, нравственными ценностями, которые являлись метафизическими основаниями отечественного театра.

3.2. Судьба-суд русского театра Серебряного века в контексте современности

Как Серебряный век судил предшествующие века русского театра, так и современность выносит свой приговор Серебряному веку. Напоминание о «кольце возврата» дает о себе знать и в настоящий исторический момент – на рубеже тысячелетий, когда встречаются концы и начала, одна эпоха – с другой. Судьба современного театра и культуры в целом могут быть осмыслены только в результате диалога с предыдущими эпохами, из которых самой плодотворной и таинственной была эпоха Серебряного века.

Современность судит Серебряный век с разных, порой противоположных позиций. Суть философско-рационалистической концепции сводится к тому, что театр (а также культура в целом) Серебряного века – явление *случайное*, не подготовленное всем ходом предшествующего развития искусства, период культурных и художественных начинаний, а не свершений – период, который о многом сумел сказать, но не настоял на своем, не оставил после себя ни художественного стиля, ни школы или направления. Получается, что, пережив свой утробный период, театр, как и культура Серебряного века в целом, остался вещью в себе, бесплодной смоковницей на ниве художественного и культурного развития России.

Рассмотрим подробнее ход рассуждений одного из авторитетных философов XX столетия Мераба Мамардашвили. Судьба является ключевым понятием его философии. Она «есть то, что называют существованием или философским бытием. Это есть сцепление различных обстоятельств, когда в движении завязываются нити того, что случается внезапно» [147, с. 20]. В концепции судьбы Мамардашвили нет места Провидению, Божьему промыслу, Божьей воле, но есть элемент тайны («тайные сцепления», «тайные пути порядка», «дар тайнослышанья»). В интервью французской славистке Анни Эпельбунн грузинский философ признался: «Я ведь если и верующий, то не в конфессиональном смысле слова, а только в философском. Философия – это совсем не то, что богословие, но мне случается порой прибегать и к религиозным символам – они кажутся мне очень значительными, кристаллизуя возможности, варианты и константы человеческой души, они остаются прозрачными – сквозь них легко узнаются и расшифровываются реальные критерии» [146, с. 32]. Судьбу Мамардашвили понимает как тайнопись: «Происходящее не есть то, что мы видим происходящим, и происходит оно не там, где мы видим его происходящим, и не тогда, когда его видим, потому что в какой-то невидимой цепи все уже сцепилось» [146, с. 72]. Судьба – это когда загадка в одном месте, а отгадка в другом, и чтобы достичь его, нужно пройти путь. «Мы постоянно разгадываем знаки судьбы, и в зависимости от успеха или неуспеха и вообще от характера и объема интерпретации складывается и линия нашей судьбы» [147, с. 317].

Судьбу невозможно понять, не определив смысл жизни. Для Мамардашвили конечное назначение человека в том, чтобы стать человеком, сбыться, осуществиться, реализовать себя в полноте своих сил. По мнению философа, «существование – самая большая страсть человека» [147, с. 170]. Ответственность за судьбу он целиком возлагает на человека. «Космическая ткань ткется из того, как мы распорядились выпавшим нам уникальным опытом и распутали его, т. е. встали ли мы на отведенное нам пустое место бытия и заполнили его своей активностью и способностью вертикального стояния, которое держит время и мысль» [147, с. 368]. Умение мыслить и отвечать за свои поступки, вернее совершать и завершать их, Мамардашвили считает главным для человека: «Если я не осуществляю личностный акт, то через меня же этот мир уйдет в небытие. И в нем никогда не

будет чего-то, что могло бы быть» [147, с. 39]. Философ указывает на причины, по которым как человек, так и целые народы попадают все время в «дурную бесконечность»: «Что-то случается с нами, но мы не переживаем этого и не извлекаем опыт, и в результате не пережитое нами в своих таинственных формах будет и дальше повторяться в нашей жизни» [147, с. 194].

Россия в этом смысле, по мнению философа, является «страной дурных повторений, где события удивительным образом как бы происходят, но не совершаются и тем более не завершаются» [147, с. 111]. Трагичность России и русской культуры, их судьбы в том, что Россия не может ничего довести до конца, завершить, оформить. Еще Н. Бердяев отмечал инстинктивную нелюбовь русских ко всякой форме, дисциплине, подчинению. Мамардашвили считает, что за этим стоит извечное и тянущееся из глубины истории бессилие совершенных поступков, которые бы доводились до конца. «Есть добро, а есть намерение добра», – пишет философ. Русская культура, по его мнению, полна «абортивных явлениями, столкновениями полуродившихся существ» [147, с. 219].

В концепции судьбы, созданной грузинским философом, присутствуют все те ключевые слова, которые есть в святоотеческих учениях и русской религиозной философии: «путь», «выбор пути», «дар», «суд», «наказание», «грехи». Только имеют эти слова совсем иное содержание. Для философов начала XX в. понятие пути имело религиозный смысл, выраженный в словах Христа: «Аз есмь Путь, Истина и Жизнь». Для Мамардашвили путь – это «движение, не имеющее конечной точки», «путь – подчинение человека голосу формы», «путь как форма силы», «способность подчиниться такой форме и есть в нас голос той точки, где перекрещиваются свобода и необходимость» [147, с. 48].

Проблема выбора, как считает Мамардашвили, имеет огромное значение для судьбы: «Все зависит от выбора пути, от того, как ты подумал, чтобы выстроить свою жизнь» [147, с. 50]. Но, в отличие от православного подхода, когда выбор пути осознается как выбор истины, а истина, добро и красота – это одно, философ считает, что важно не то, что выбрать, важно выбирать – важны энергия, серьезность и сосредоточенность, напряженность выбора, а не выбираемое, потому что сам выбор может быть совершенно случаен. Мамардашвили

справедливо считает, что мир не ждет нашего выбора. Наступит момент, когда выбора не будет, потому что другие выбрали за тебя, а ты потерял сам себя. Откладывать ничего нельзя: «Еще до выбора человеческая личность уже вовлечена, пусть даже бессознательно, в создание ситуации выбора и сам выбор, а когда мы откладываем решение, то все равно выбираем, и тогда вместо нас решают темные силы. Мир не ждет нашего выбора» [147, с. 32].

Судьба – это еще и дар, т. е. собственность, которую человек не сам создал, а которая ему дана в дар, и можно быть только достойным или недостойным этого дара. Для Мамардашвили дар, достояние, талант, личность – равнозначные явления.

Размышляя о судьбе и наказании, философ приходит к выводу, что наказание необходимо, без него человек не начинает мыслить. Настоящим судом для художника является произведение. Художник стоит перед произведением, как стоял бы человек на Страшном суде.

Для Мамардашвили не существует понятий «национальная судьба», «судьба национальной культуры». Он принадлежит космополитической Европе, для которой этнос значил очень мало. В отличие от русских религиозных философов начала XX в. Мамардашвили не видит положительного смысла в судьбе России. «Культуру, в которой мы живем, – пишет философ, – трудно назвать с точки зрения формы историческим образованием, поскольку она полна несвершившимися событиями, в ней не происходила последовательность свершений. Мы устремлены в дурную бесконечность. У нас нет исторической мощи стать, сбыться, выполнить что-то до конца. Россия остается страной дурных повторений» [147, с. 53]. Он считает, что Россия является «мертвой ветвью человеческой эволюции» [147, с. 349]. Более того, ее культура так и не стала действительно христианской в своих глубинах. Изначальное (неискоренимое) зло, заложенное в русской культуре, т. е. ненависть к человеческому, а значит и к плотскому, телесно-конечному, выводит Россию, по мнению М. Мамардашвили, на путь Антихриста [147, с. 358]. Поэтому и судьба русской культуры, «незавершенной, инфантильной, несостоявшейся», сильно отличается от судьбы культуры европейской, «религиозно грамотной, отшлифованной, сбывшейся», как судьба старого человека в конце его пути отличается от судьбы молодого, чей путь еще не пройден [147, с. 360]. Выражение «русская философия» тоже сильно смущает

Мамардашвили: он уверен, что «философия в России либо вовсе не существовала, либо возникла лишь в конце XIX – начале XX в. И, к несчастью, развитие этого едва зародившегося феномена было прервано искусственным образом» [146, с. 59]. Единственным обладателем автономного философского мышления в России М. Мамардашвили считает П. Чаадаева, который, по его мнению, так и остался одиноким феноменом, не создав традиции автономной философской мысли в России. Но космополит Чаадаев при самой яростной критике России и обожании Европы продолжал верить в предназначение России, в ее особую миссию.

Видимо, прав был один из творцов серебряного века М. Волошин, когда сказал: «Нужно любить то, что ломаешь. Только тогда на этом месте можно строить. В разрушении должна быть жертва, иначе разрушение не имеет смысла» [47, с. 360]. Сам Волошин, оставив в «Ликах творчества» глубокие и в чем-то пророческие размышления о сущности «театрального организма», об особенностях русского и французского театров, роли зрителя и драматургии в театре, приходит к выводу, что каждый народ имеет тот театр, который он заслуживает, что театр – искусство исключительно национальное и всегда точно соответствует возрасту души каждого народа [47, с. 115].

Философы-рационалисты усматривают в чертах русской национальной традиции, формирующих особенности национального психотипа, лишь признаки национального краха и тупиковости национальной судьбы: на одном полюсе – историческое болото («топкость бытия», отсутствие исторической динамики, завершенной формы), на другом – катастрофичность сознания, крайности. Для них черты национального характера, необходимые для театрального творчества (мечтательность, мистическая одаренность, склонность к созерцательности), – это проклятие.

Другой взгляд, которого, в частности, придерживались русские религиозные философы, оценивает Серебряный век как эпоху *русского театрального ренессанса*, которая не могла возникнуть на пустом месте и была подготовлена всем ходом предшествующего развития русского театра, что позволило ей органично вписаться в контекст русской театральной традиции. Театр Серебряного века представляет собой целостное культурное явление, где, несмотря на всю его сложность, противоречивость, амбивалентность, с наибольшей полнотой

и силой проявилась национальная самобытность, характерная для русского театра, где были реализованы высшие духовные ценности, которые и составляли духовную основу отечественного театра.

В доказательство бросим беглый взгляд на исторический путь русского театра и постараемся осознать, из какого «далека» идет русский театр Серебряного века, что он продолжает, с чем в преемственности находится, к какой истории принадлежит.

В отличие от своих собратьев по цеху русские скоморохи не просто весельчаки и балагуры, а умные дураки, Божьи шуты, трагические лицедеи, обличители обыденного мира и его мнимых ценностей. Царь и Церковь преследовали скоморохов как апологетов язычества. А народ русский любил дураков не за то, что они глупые, а за то, что умные – умные высшим умом, который не в хитрости и обмане других заключен, не в плутовстве и удачном преследовании своей личной выгоды, а в мудрости, знающей истинную цену всякой фальши, видящей цену в свершении добра другим, в обличении всяческой неправды, в стремлении восстановить справедливость и любовь на этой грешной земле. Скомороха на Руси подчас было трудно отличить от юродивого. Юродивый – тот же актер, ибо наедине с собою он не юродствует, напротив, очень серьезен и возвышен. По словам Д. С. Лихачева, «и скоморохи, и юродивые совершали подвиг – тот подвиг, который делал их почти что святыми, а часто и святыми» [142, с. 15], – они отрицали земные блага ради небесных. Без творчества скоморохов и юродивых, без комплекса народных представлений, сценок, драм невозможно представить путь русского театра, в котором актер-лицедей, скоморох, умный дурак – лишь посредник между небом и землей, Богом и миром. Русская народная стихия, из которой вышел отечественный театр, оказалась вся насквозь религиозной.

Русский театр, начиная с первого спектакля при царе Алексее Михайловиче, имел более чем ясное представление о своем пути-предназначении. Это представление было неразрывно связано с православным мироощущением и мировосприятием. Более двух веков (XVII – XIX вв.) существовала система ценностей, выработанная русским театром: приоритет духовных ценностей над материальными; единство этики и эстетики; духовное ученичество и наставничество в деле воспитания актеров; соборное единение актеров в театр-дом, театр-семью; способ органического перевоплощения актера, ведущего

к искренности, задушевности, сердечности, исповедальности. Причем причастность к общей судьбе русского театра, его пути одинаково ощущалась как в императорских театрах Москвы или Петербурга, так и в далеких «медвежьих углах» необъятной России.

Главное событие века двадцатого – то, что размываются, расшатываются духовные основы существования русского театра, в которых заложена его национальная самобытность. Размываются грани между жизнью и творчеством, сном и явью, одно перетекает в другое, что, в конце концов, приводит к трагедии художника. Если «жизнь» переносят на сцену – рождается натурализм, как у раннего Станиславского. Если «тотальный театр» переносится в жизнь – возникает опасность реальных «игр» с судьбой-роком, как сложилось у Мейерхольда.

Серебряный век – это и вершина отечественного театра, русский театральный ренессанс, и начало конца. За ним неизбежно должны были наступить и наступили века медный, бронзовый и каменный. С 1917 г. театр начинает служить идеологии. Поскольку упразднена религия, то исчезают такие общечеловеческие понятия, как «стыд», «грех», «совесть», «бессмертие», «покаяние». Разрушается сугубо национальная основа русского театра. Вместо христианских заповедей создается кодекс морали строителей коммунизма, место Бога занимает «вождь всех времен и народов». А Христос теперь, как у Маяковского, – «человек просто», посылающий к черту все Евангелие, небеса и сам рай. Идеологи партии разрабатывают для театра своеобразный символ веры. Таким стал метод социалистического реализма (соцреализма), который был объявлен наследником мировой культуры и канонизирован. Постепенно сформировались общие черты советского искусства, которые можно было обнаружить повсюду: в типологии героев, в голосах актеров, в декорациях, в планировках мизансцен. Декларируя на словах верность традициям русского сценического реализма, идеологи стремились создать искусство, не имеющее никакого отношения к реализму вообще. «Социалистический роаялизм», по выражению А. М. Смелянского, использовал технику натурализма, но только без натуры. Художники изображали то, чего не было в природе [215, с. 8].

Началось растянувшееся на семь десятилетий удушение русского театра, его национализация, т. е. жесткое подчинение художников

директивам госаппарата. Рождаются новые формы взаимосвязи между театром и государством – соцзаказ, когда от режиссера требуется «положить на алтарь октябрьских торжеств» соответствующее жертвоприношение в форме того или иного спектакля, агитки и прочего. Государство властно навязывало художникам театра определенный образ мысли. Сопротивляющихся безжалостно наказывало – расстреливало, отправляло в ГУЛАГ. Особо послушным доставалась «государственная ласка» в виде званий, наград, различных привилегий.

В экстраординарных случаях государственной лаской благодетельствовали целые театры, как это случилось с МХАТом, хотя «отчаянно-аполитичный» Станиславский оставался верен себе и после начавшегося в 1917 г. «стихийного безумия», не проявлял послушания новым властям. Так, в декабре 1931 г. МХАТ перевели в непосредственное ведение правительства, был ликвидирован художественно-политический совет и устранен «красный директор». На МХАТ СССР им. М. Горького обрушились дары. Театр был выведен из-под критики, а система Станиславского признана единственно верной. Невиданные финансовые льготы завершили «список благодеяний» и сокрушили последние сомнения. В порыве благодарности руководители МХАТа не почувствовали смертельной опасности. В 1933 г. В. И. Немирович-Данченко, выступая перед трупной театру по случаю 35-летия МХАТа, произнес следующее: «...Теперь наша обеспеченность такова, что равной ей нет во всем мире. Когда за границей рассказываешь, какое громадное значение придается правительством театру в нашем Союзе, то там думают, что приехал режиссер с большевистским уклоном и хвастается» [Цит. по: 215, с. 88]. МХАТу действительно ни в чем не отказывали и завязывали удавкой финансовую поддержку. Очень скоро вмешательство правительства в жизнь театра стало носить тотальный характер. «Покорение МХАТа» было одной из важнейших побед сталинской театральной политики. Сталин стал личным цензором Художественного театра: даровал жизнь «Турбиным», порекомендовал поставить «Любовь Яровую» и «Врагов» М. Горького, уничтожил булгаковского «Мольера». В жизни МХАТа происходят глубокие нравственные деформации, являвшиеся следствием опеки и контроля Сталина. Почему покорению подвергся именно МХАТ? Дело в том, что МХАТ в наибольшей степени воплощал ценности русской духовной культуры, и потому воспринимался Западом по

принципу дополнительности, т. е. наиболее активно. Театры Мейерхольда, Таирова, Вахтангова были построены на принципах, более схожих с рассудочно-механической театральной культурой западного общества, и казались чем-то «своим», неновым. Искусство МХАТа же было воспринято как взрыв новизны, как революция, а Станиславского провозгласили революционером театра.

Важно отметить, что и в этот самый сложный для русского театра период всегда находились художники, которые вопреки предлагаемым обстоятельствам своим творчеством утверждали духовные и художественные ценности русского театра, своим «вертикальным стоянием в бытии» не позволяли пути отечественного театра «уходить вбок» [147, с. 300].

В 20-е гг. XX в. актеры, режиссеры русского театра отчаянно искали религиозный смысл в посланных событиях, пытались найти сокровенный план в том, что ставилось на советской сцене. Это давало им возможность эстетического и нравственного выживания. Театр пережил эпоху репрессий и эстетических погромов 20–30-х гг. и устоял. «Отелло» с Остужевым в Малом театре или «Король Лир» с С. Михоэлсом в Еврейском театре, «Ромео и Джульетта» с М. Бабановой, «Дама с камелиями» у Мейерхольда, «Ревизор» с М. Чеховым у Станиславского, «Три сестры» у Немировича-Данченко, «Мадам Бовари» с А. Коонен в постановке Таирова в Камерном театре – эти спектакли предвоенного десятилетия были крупнейшими явлениями театрального искусства. В них сохранялись первородные ценности отечественного театра, связанные с его духовностью, проникновенностью, благодаря которым художники пытались противостоять окружающему одичанию.

После войны по корневой системе русского театра был нанесен тотальный удар. Постановления ЦК ВКП(б) («О репертуаре драматических театров», «О журнале "Звезда" и "Ленинград"»), кампания конца 40-х гг. против «космополитов», начавшая травлю и физическое уничтожение евреев (Соломон Михоэлс был зверски убит в Минске в январе 1948 г.), провозглашенная как руководство к действию знаменитая теория «бесконфликтности» – все это ставило под угрозу существование отечественного театра. В самый «тайник души проникала плесень», но и в это время находились художники, которые продолжали «править свое ремесло» [25].

Начиналась оттепель. Рождалось великолепие актерского гнезда Товстоногова (1953): Лебедева, Дорониной, Копеляна, Луспекаева, Смоктуновского, Лаврова, Стржельчика, Макаровой, Шарко, Поповой, Юрского. Через три года началась творческая жизнь «Современника», совершившего художественную революцию в театральном искусстве. Восемью годами позже появилась любимовская Таганка: Славина, Демидова, Высоцкий, Золотухин, Губенко, Филатов – ярчайшие индивидуумы и одновременно энтузиасты коллективизма. В 60-е гг. родилась удивительная театральная семья Эфроса, в которую вошли такие уникальные актеры, как Яковлева, Дмитриева, Дуров, Волков, Гафт.

Противостояние власти идеологии осуществлялось разными способами. Самый распространенный состоял в заключении компромисса с официальными требованиями. Крупнейшие художники пытаются приспособить свою прежнюю технику к новым соцзаказам. Излюбленные приемы барельефного театра, примененные Александром Таировым при постановке советских пьес, были призваны эстетически узаконить новую действительность. Кулаки и вредители двигались вдоль рамп – как персонажи египетских фресок. Высочайшее профессиональное умение и революционный энтузиазм проявлялся в постановках Мейерхольда, хотя это и не спасло ему жизнь (режиссер был расстрелян в 1940 г.). Психологическая техника Художественного театра, его несравненное умение исследовать подробности человеческой жизни на сцене в горьковских «Врагах», поставленных по совету Сталина, должны были одушевить классовое задание, что с блеском осуществил В. И. Немирович-Данченко. Многие талантливые актеры шли именно по этому пути: Яблочкина, Москвин, Качалов, Пашенная.

Другой способ противостояния власти состоял в сопротивлении существующим обстоятельствам и борьбе с ними, но на это шли немногие, во-первых. Во-вторых, бороться с властью стало возможным только с середины 50-х гг., т. е. после смерти Сталина.

Один из талантливейших режиссеров русского театра Ю. П. Любимов, создавший в 1964 г. удивительный коллектив таганковцев (Высоцкий, Золотухин, Смехов, Филатов, Демидова, Славина и др.), все спектакли выпускал с боем, преодолевая бесконечные запреты, цензуру. Во времена несвободы это был самый вольнолюбивый театр

России. Во времена воинствующего атеизма это был самый религиозный театр, который высокие чувства «лирой пробуждал».

Здесь мы сталкиваемся с одним из ярчайших парадоксов в судьбе русского театра: времена репрессий, несвободы не только не уничтожили, но сохранили и вырастили великий театр. Став в советские годы материалистом и марксистом, «сплошным безбожником», русский актер не превратился в рационалиста, сохранил в себе старую актерскую веру в наитие и вдохновение, в непостижимость и тайну творчества, сохранил в себе метафизичность и целостность. Разве Серебряный век к этому не причастен?

Сейчас театр свободен, но первородство его исчезло. Значит, не связано оно напрямую со свободой, с экономикой и политикой. Тогда от чего зависит судьба театра?

Действительно, русский театр и родился, и существовал несколько веков в неволе. На одном полюсе – сверхтеатр, на другом – рабство. Величие, по М. Волошину, и состоит в размахе крайностей. Русский театр – единственный театр в мире, который вышел из рабства. Крепостной театр – это явление, не знающее аналогов в мире. Творчество и рабство – вещи несовместные. «Творчество не есть рабство, – пишет Б. П. Вышеславцев, – но напротив, добровольное призвание, которое есть свобода духа: где Дух Господень, там свобода» [52, с. 147]. Подлинное искусство есть всегда вольное искусство, гений – всегда «вольный гений». А в России что ни гений, то раб (Семенова, Мочалов, Щепкин).

Мысль об использовании бесплатного труда крепостных для театральных затей возникает в России почти одновременно с началом профессионального театра. Сохранились данные, что боярин Матвеев обучал сценическому искусству своих крепостных ребят у того же Грегори, которому были поручены с этой целью посадские дети. Крепостной театр в России развивался так стремительно, что к началу XIX в. уже «не было ни одного богатого помещичьего дома, где бы не гремели оркестры, не пели хоры, и где бы не возвышались театральные подмостки, на которых приносили посильные жертвы богиням искусства доморожденные артисты» [82, с. 252]. Только в одной Москве на рубеже XVIII–XIX вв. насчитывалось около 15 частных театров из 160 актеров и актрис, крепостных по преимуществу, и 226 музыкантов и певчих такого же происхождения.

Московская труппа Малого театра состояла главным образом из крепостных трупп разных владельцев: ядро труппы составили бывшие крепостные актеры помещика Столыпина – его театр целиком был куплен в казну, труппа князя Волконского и заводовладельца Н. Н. Демидова были куплены в казну частично. Причем перешедшие из крепостной в казенную труппу актеры продолжали, как и прежде, подвергаться телесным наказаниям. Особенно показательна привычка телесных наказаний в воспоминаниях артистки Малого театра А. И. Шуберт. Будучи сама из дворовых, она, по-видимому, с детства усвоила психологию окружавшего ее общества дворецких, камердинеров и артистов, которые тогда все были из крепостных и куплены казною у разных господ. За исключением Садовского, вышедшего из купцов, дворянина Орлова, пожалуй, Шумского (впрочем, отец его торговал старым платьем и, вероятно, тоже происходил из крепостных), быть может, еще двух-трех, – почти все, составлявшие гордость русского драматического театра, были из крепостных. «Хотя случилось самой видеть, – пишет А. И. Шуберт, – как их бьют (т. е. крепостных), но я не придавала этому значения, потому что воспитывалась под сильным битьем: тогда считалось – так нужно. При воспоминании о моем детстве ни малейшей злобы нет в моем сердце. Мои родители тоже были крепостные, но и они не жаловались... За всякие шалости расправа была короткая: пощечина, за ухо, за волосы, подзатыльник. Проглотишь и пойдешь, как ни в чем не бывало и за обиду не считалось: всех били, без битья обойтись было нельзя» [Цит. по: 83, с. 151]. Но привычка, притупившая чувство стыда и боли при наказании розгами, нисколько, между тем, не помешала маленькой А. И. Шуберт сохранить достоинство, образ Божий внутри. Когда в 1830-х гг. она поступила в петербургскую театральную школу, то «дурацкий колпак», употреблявшийся там для наказания нерадивых, был тяжело-невыносимым позором для ученицы А. И. Шуберт. «Такое наказание, – пишет она в своих воспоминаниях, – было хуже битья» [Цит. по: 83, с. 13]. Ибо оно наносило удар уже не по внешне-телесному, а по внутренне-сокровенному, разрушало целостность личности, выворачивая ее наизнанку с помощью «дурацкого колпака».

«Русский свободен, поскольку он полон смирения, – утверждает В. Шубарт, – а смиренным становится человек, который чувствует свою связь с Богом» [285, с. 124]. Таким и был крепостной актер в рус-

ском театре: смиренным и свободолюбивым одновременно. Этот парадокс не может понять европеец, поскольку не видит разницы между понятиями «смирение» и «унижение»; для него кто смиряется – тот унижается, а кто унижается – тот раб. Феномен смирения непонятен и для Востока, ибо на нем терпит крушение утверждение Будды о том, что все существа стремятся к счастью и ненавидят страдания. Русскому как раз в высшей степени присущи ощущение вины и жажда страдания. Он хочет страдать и легко переносит нужду и наказание, потому что страдание уменьшает чувство вины. Из этого чувства вины рождается мысль о жертвенности. Только жертва открывает путь, ведущий из мира здешнего в мир иной – к подлинной, духовной свободе.

По Бердяеву, есть свобода внутренняя и свобода внешняя: «Человек может быть внутренне свободен и в цепях, может быть свободен, когда его сжигают на костре» [18, с. 84]. Крепостные актеры России как раз и сохраняли при внешнем рабстве внутреннюю свободу.

Сравнивая чувство свободы в европейском и русском театрах, А. Васильев пишет: «Европейский театр другой, нежели русский, он противоположный. Как противоположны друг другу эти два понятия: исполнение и процесс. Свобода для русского человека – это желание. Свобода для западного человека что-то другое. Европейский человек свободен, если ему дать все эти “точки свободы”, по которым он необходимо должен пройти. Эта видимость европейской свободы и есть сама свобода по-европейски. Коли все точки назвать и организовать, заставить пройти, то и обретает человек свободу. Европа гарантировала свободу полную и реальную, но не свободу желаний, свободу неосуществленную» [39, с. 69].

Любовь к свободе (и высшее выражение ее – свободу духа) Н. О. Лосский назвал первичным свойством русского народа. Это свойство, считает философ, тесно связано с религиозностью, поиском абсолютного добра [144, с. 274]. Потому что свобода, по Бердяеву, приходит из иного мира, она противоречит закону этого мира и опрокидывает его. Свобода есть внутренняя творческая энергия человека. Она определяет человека не извне, а изнутри, из духа. Свобода «вкоренена» в «царство Духа», а не в «царство Кесаря» [18, с. 325].

Поэтому даже крепостное право в России не превратило русских актеров в рабов. Плоть их была в плену у владельца, их можно было оптом или в розницу купить или продать, поощрить или наказать, но

духом они оставались свободны, потому способны были творить шедевры на сцене. А актеры современного театра, свободные от всего – от Бога, государства, морали и прочего, – не могут творить так вдохновенно и раскованно, как творили их собратья по цеху, в рабстве пребывающие, ибо погружены с головой в «царство Кесаря», а не в «царство Духа».

Искушение идеологией было не последним искушением в судьбе русского театра. В 90-х гг. XX столетия в России произошла «криминальная революция». Как в октябре 1917 г., по словам В. Розанова, христианская Россия «слиняла» буквально в три дня, так и в августе 1991 г. хватило трех дней, чтобы «слиняла» Русь советская. На смену идеологическим, как когда-то эстетическим, а еще ранее христианским, ценностям пришли ценности рыночные. В условиях рынка «стоимость» театра как социального института резко упала. Как в XIX в. поклонялись Богу, так теперь – золотому тельцу. Вкусы и ценности современного театра определяет новый господствующий класс (бизнесмены, предприниматели). «Рынок вошел в само зачатие театрального детища», – пишет А. М. Смелянский [215, с. 11]. С переходом к рынку изменились взаимоотношения государства с театром. Если в советской России театры находились не только в идеологической, но и в полной финансовой зависимости от государства, то теперь система государственной дотации перестала покрывать даже половину расходов театров. Пытаясь выжить, театры стали открывать в своих зданиях казино, ночные клубы, пункты обмена валюты... Устраивают бесконечные гастроли, как это делает Лев Додин со своей труппой, которая годами не появляется в России, хотя считается русской труппой. Встраиваясь в пространство западной культуры, многие режиссеры сегодня занимаются «капитализацией национальной беды». Это дорого стоит на западном рынке.

В театре Серебряного века, несмотря на краткость его существования можно найти все, что потом разделилось, размежевалось и продолжало развиваться самостоятельно в XX в. С одной стороны, он являлся итогом-концом прошлого, с другой – истоком-началом будущего в русской театральной культуре, соединив, таким образом, в себе концы и начала.

Поэтика Серебряного века – это, прежде всего, поэтика русского модернизма, объединившего три поэтических направления, заявив-

ших о себе между 1890 и 1917 г. и возвестивших о начале новой культурной эпохи, – символизм, акмеизм и футуризм. Разумеется, искусство театра рубежа веков модернизмом не исчерпывалось. Тем не менее, именно модернистская поэтика оказалась наиболее влиятельной в культурном контексте XX в., а воздействие ее на современный театр – всего значительнее.

До XIX в. русский театр имел корни. Благодаря творцам Серебряного века у него появилась крона – настоящий цвет, «случилось» пышное цветение русской культуры. Что-то потом отпало, как пустоцвет, но многое принесло свои плоды, которые и по сей день живительны и актуальны для нашего театра (творческие идеи Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Станиславского).

3.3. Традиции и новации в судьбе русского театра

В первую очередь нам предстоит выяснить, что было традиционным для русского театра до наступления Серебряного века. Общеизвестно, что корневой системой национальной традиции служит природный космос – родная природа, формирующая национальное бытие и духовность, свой образ мира и степень проникновения в Единое, национальный вариант инварианта. Онтологические и метафизические основания национальной традиции достаточно глубоко осмыслены русскими религиозными философами, что было рассмотрено в предшествующих главах. Идея целостности, всеединства является сущностной характеристикой русской театральной традиции.

В театральной практике идея всеединства воплотилась в отношении к театру как к храму, таинству, где происходит единение земного и небесного, что тоже было традиционным для русского театра.

Почти трехвековой путь отечественного театра оказался весь в разрывах, отречениях. Каждый раз, в новых предлагаемых обстоятельствах, художники театра, забывая о творческом преемстве или сознательно отрекаясь, заново начинали открывать для себя путь. Б. А. Успенский совершенно справедливо видит в этом своеобразие русской культуры: «...дуальная природа ее структуры и отсутствие нейтральной аксиологической сферы приводит к тому, что новое мыслится не как продолжение, а как эсхатологическая смена всего ..., как радикальное отталкивание от предыдущего этапа» [250, с. 339–340].

Но феномен русского театра сохранялся на каждом повороте истории, лишь обретая иной облик.

В современном театроведении по проблемам, связанным с судьбой русского театра, сложились две диаметрально противоположные концептуальные установки.

Согласно первой, лучшие традиции русского театра (вера в высокое предназначение театра – быть «лестницей к Богу», «кафедрой», «храмом», «собором»; утверждение посредством театра всеединства) – это утопия, обман, иллюзия. «Миссионерское представление о природе русского театра вообще и Художественного театра в особенности сближает его с природой национальной утопии», – пишет А. М. Смелянский [215, с. 82]. Важнейший театральный итог XX в., по его мнению, состоит в том, что сверхтеатр стал просто театром и сокровенное чувство мессианства, вписанное в генетический код русского театра, потерпело крах. С ним согласен и другой критик, И. Н. Соловьева: «Утрачено полностью то высочайшее самомнение театра, которое заставляло Станиславского отказаться от роли в “Селе Степанчикове”, потому что он ведь хотел, чтобы после этого спектакля остановилась первая мировая война. На меньшее не соглашался...» [219, с. 9]. По ее мнению, театр сегодня скромно сел на «скамейку запасных». Он решил: не буду я ни на кого влиять, буду тихо развлекать, буду я хорошим и милым [219].

А как же быть с трехвековой историей русского театра, которая доказывает как раз обратное: что в театре этой страны искали не забавы и развлечения, а искусства, в «котором дышит почва и Судьба»? Борьба с утопиями и иллюзиями, в которые ударились сегодня многие критики, на наш взгляд, содержит совершенно реальную опасность: любое возвышенное чувство или духовную устремленность театра зачислить в разряд утопий. «Сегодня многих пугает умаление роли театра, голос которого более не звучит так громко и отчетливо, как это было десять-пятнадцать лет назад, – пишет С. В. Стахорский. – Сцена утратила многое из того, что прежде поддерживало ее звучание, что придавало театральным событиям общественный смысл» [231, с. 32]. Будущее театра автор видит в том, чтобы низвергнуть идею сверхтеатра и оценить «скромное достоинство обыкновенного театра» [231, с. 30].

Но театр, которому органично и комфортно живется в нейтральной аксиологической атмосфере европейской культуры, не может су-

ществовать в русской культуре, где иная ценностная ориентация, иное чувство меры.

Так уж получается, что в стремлении постичь судьбу русского театра, мы постоянно попадаем в дурную бесконечность: начинаем судить его чужою меркою, требовать от него иного, вместо того, чтобы увидеть, понять и осмыслить его самого, его генетический код.

Сторонники другого концептуального подхода к решению проблем, связанных с судьбой русского театра, совершенно обоснованно, на наш взгляд, утверждают, что идея сверхтеатра и театральное миссионерство, как корневые идеи отечественного театра, не могут быть растоптаны и уничтожены свободой, которая появилась в России после крушения тоталитарной системы.

Известный театровед А. Бартошевич резонно вопрошает: «Неужели “святость” русской литературы – всего лишь следствие вечной нашей политической несвободы, миссионерство же русской сцены, с прошлого века почитавшей себя то храмом, то кафедрой – только плод уродливости российского социального развития, а не атрибут имманентной сущности русской культуры?» [8, с. 147]. И тут же отвечает: «Не следует спешить с последним “прости” русскому сверхтеатру» [8, с. 147].

На наш взгляд, споры и дискуссии о месте русского театра в современной культуре не являются плодотворными, поскольку не выявлен сам предмет спора. Одни выделяют и настаивают на имманентной сущности театра, другие – на трансцендентной. Но в природе любого театра заложены оба начала, речь может идти только об избыточности трансцендентности или имманентности, характерной для того или иного театра.

Русский театр с самого начала своего рождения до наших дней развивается по законам искусства, обнаруживая все присущие этому виду творчества имманентные особенности «обыкновенного» театра, просто развлекающего зрителя. Театр не может и не должен, на наш взгляд, подменять собой храм, кафедру, собор. У него есть своя территория, свои границы, свои законы. Игнорирование автономности и самодержавности искусства, преднамеренное подчинение его идеологическим догмам, будь то светские или церковные, убивает саму сущность театра. Творчество возможно только в атмосфере свободы и бескорыстия. Но свобода и разрушение – это не одно и то же. Современ-

ный театр играет с обломками ценностной лестницы, освобождая себя буквально от всего. Театр может быть свободен от религии, но не от Бога, от морали, но не от добра, от эстетизма, но не от Красоты.

Имманентность часто загоняет театр в определенные границы, рамки, каноны, жанры и т. д. Трансцендентность безмерна, безгранична, всеохватна. Если попытаться определить смысловую доминанту отечественного театра, то ею окажется избыточность трансцендентного. Это своеобразие не родилось собственно в театре – оно является выражением в театральной среде общих принципов русской национальной философии, русского мироощущения, для которого искусство не имеет такого самодовлеющего значения, как для европейца, оно лишь путь к обретению красоты, для выхода в иные пределы. Трагедия понимающего свои границы русского искусства состоит в осознании собственного бессилия преобразовать мир, создать жизнь в красоте и тем стать подлинно соборным, вселенским. Имманентное искусство не спасает художника: оно только распаляет, но не утоляет его жажду. Художнику становится мало его искусства – он так много начинает от него требовать, что то сгорает в огненности его духа. Многим творцам русского театра (актерам, режиссерам, драматургам) была введома эта тревога, это стремление выйти за пределы собственно искусства. Здесь, по словам С. Н. Булгакова, говорит уже не искусство, но та могучая стихия человеческого духа, которая порождает искусство. В отличие от имманентного, трансцендентное искусство философ называет «всеискусством», или «за искусством», и говорит, что в его основе лежит «некоторое беспредметное или всепредметное художество, созерцание вселенской Красоты» [34, с. 52]. Софиургийную задачу – восхождение во время творческого акта от человека к Богу – невозможно разрешить только на путях искусства. Но искусство, оставаясь самим собой, должно таить в своей глубине молитву о преображении твари, сознавая в то же время всю ее неразрешимость средствами искусства. Как разность потенциалов способна создавать напряжение, так амплитуда колебаний между трансцендентным и имманентным выявляет, как нам кажется, специфические черты русского театра, неподвластные времени и пространству: его одухотворенность, софийность, глубину и таинственность.

В любой театральной традиции, в том числе и русской, есть низкое и высокое, профанное и сакральное (ритуальное, священное).

«Profandum» – это место перед храмом, вне храма. Профанация, стало быть, – это удаление святыни из храма, ее перенесение во внерелигиозную сферу, т. е. в театр. Но театр в России испокон веков был храмом с его соборным смыслом и в нем часто помещались те святыни, которые были удалены из настоящих храмов. Не хватало правды – ее можно было услышать с подмошток, не хватало красоты и поэзии – их дарила русская сцена, во времена застоя и стагнации театр пробуждал к жизни. Одним словом, театр в России, являясь очистительным или освободительным клапаном нравственно-религиозной жизни, всегда восполнял некий дефицит.

Современный русский театр переживает ценностный кризис. Старые ценности утрачены, новые еще не обретены. Поверхностность, отсутствие выстраданности, глубинной мировоззренческой страстности и убежденности, свобода от больших духовных измерений характеризует современный театр, который ориентируется на «продаваемость», профессионализм и прагматизм. Духовные основы русского театра претерпевают радикальные изменения. Дефицитом сегодня являются традиционные ценности, присущие русской культуре.

Восстановление ценностной вертикали и возвращение корневых традиций русского театра в сочетании с новым осмыслением предназначения театра в эпоху постмодернизма характерно для творчества современного режиссера А. Васильева, основателя метафизического, ритуального или священного театра.

Актер для А. Васильева – проводник между земным и возвышенным. Он орган, он нейтрален. Норма игры в театре Васильева не в достоверности психологических переживаний, а в некоей нейтральности, которая приобретается в «подключении» к мировому потоку жизненной энергии. «Этот процесс не находится в психологии, – поясняет режиссер, – он находится там, где Дух. Когда открывается канал прозрачности, тогда в актере начинают циркулировать силы, которые связаны с этим сущим – Дух. И самое важное! В этот момент театр меняет свое имя, он перестает быть нарративным театром» [Цит. по: 261, с. 59]. У А. Васильева впервые в русской театральной практике вообще отменяется момент перевоплощения, и это связано, в первую очередь, с его православной верой. Известно, что православие, признавая богодарованную способность к творчеству, отрицательно относилось к профессиональному актерству именно потому, что в процессе пере-

воплощения существует опасность растворения собственного «я» («образа и подобию») в многочисленных личинах, персонажах.

На наш взгляд, А. Васильев закладывает начало будущих традиций русского театра – театра XXI в. Он единственный театральный режиссер, ответивший на вызов П. Флоренского создавать в искусстве «обратную перспективу». Васильев одержим построением в театре иной реальности, возвращением его в «доперспективную» стадию. Вслед за Флоренским он отрицает театр как орудие убийственной жизнеподобной перспективы и ищет такие соотношения, при которых зритель ощущает полную свою несоизмеримость с пространством. По Васильеву, в случаях обратной проекции образа события разрывается повествовательная логика текста и на смену ей приходит диковинный монтаж символов, непредсказуемый для линейного сознания разрыв, внезапное и резкое вкрапление иного строя, ритма, цвета, вообще иного. Нереальность видимого мира и реальность невидимого – есть базовый принцип творчества Васильева. Его театр становится тем местом вне храма, где событие символически изображается и одновременно мистически происходит. Васильев – ученик Марии Кнебель, учителем которой был Станиславский, а вдохновителем Михаил Чехов. Тем не менее, нынешний творческий метод режиссера в значительной мере переворачивает систему Станиславского. Вместо создания на сцене иллюзии внутреннего пространства Васильев изучает параметры пространства архитектурного, создаваемого внутри пространства театрального. Вместо эмоционального проживания ситуации и психологического исследования действия Васильев концентрируется на значении слова, пропуская предысторию персонажа и предлагаемые обстоятельства, в которые тот помещен. Вместо того, чтобы искать мотивировки поведения персонажа в его прошлом (языческое понимание судьбы), Васильев ориентирует его на будущее (православное понимание судьбы), используя главное событие пьесы в качестве основной движущей силы и в меньшей степени интересуясь исходным событием как точкой отсчета действия. Васильев опрокидывает систему Станиславского, инвертирует его метод и преобразует его идеи. Поступая таким образом, он совершенствует театрально-теоретические идеи Станиславского и помогает применить их в современном театре, вобравшем в себя культурный и исторический опыт XX в. У Васильева эмоциональные мотивировки поведения персона-

жа замещаются философским содержанием его речей, а иллюзия реальности – реальностью абстрактного.

Модифицируя театральные традиции, Васильев учитывает важность значения слова и могущество языка, лежащие в основе культуры постмодернизма. В этом смысле поиски Васильева полностью соответствуют направлениям современной мысли и культуры. Кажется, что новации Васильева переворачивают все основные принципы русского театра с его столетними традициями. Но православное «театропонимание» помогает режиссеру соединить в своем творчестве религиозное, философское и художественное. «Когда актер говорит в твердой интонации, слова будто падают вниз – твердый пульсирующий звук атакующего слова почти физически “пробивает” канал, делает канал прозрачным и в землю уходящим, исполняя работу вертикали или обязанности лестницы Иакова» [39, с. 70]. Для А. Васильева спектакль всегда есть молитва на языке искусства, служение, предстояние Богу. Мартин Бубер в своей книге «Два образа веры» предложил для рассмотрения два мира: мир отношений («я» – «ты») и мир определений («я» – «оно»). «Бог, о котором можно говорить в третьем лице, – мертв, – считает философ. – Бог – это Я и Ты» [32, с. 197]. Молитва, как и спектакли А. Васильева, – это не речь о Боге, это речь, обращенная к Богу. Все, что говорится о Нем, – ложно, а все, что говорится Ему – истинно, как бы ни заблуждался говорящий. В искусстве Васильева происходит акт отношений «я» и «ты», и это является доказательством того, что русская театральная традиция жива, несмотря на многочисленные рассуждения о ее смерти.

Оценивая ситуацию, сложившуюся в театральном мире в конце XX столетия, Питер Брук пишет: «Во всем мире идет один и тот же процесс: для того, чтобы спасти театр, его надо заново очистить. Процесс этот только начался и едва ли когда-нибудь завершится. Театру требуется постоянная революция... Если мы даже разрушим псевдо-святой театр, мы не должны при этом впадать в заблуждение, полагая, что необходимость в духовности устарела и что космонавты раз и навсегда доказали, что ангелы на небе не обитают» [31, с. 102]. Потребность в свободном и одухотворенном искусстве русского театра еще жива. Значит, и путь его будет продолжен.

Часть 2. ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА УРАЛА

В России провинция и сейчас, и в прошлом – резервуар человеческого сопротивления унификации... Сама пространственность ее, помноженная на предугазанные движения человеческого ума, содержит какой-то важный ресурс нашего общего завтра.

М. Я. Гефтер

Глава 1. Фольклорный театр

1.1. Истоки народного театра на Урале

Многовековой процесс формирования театральных традиций из обрядов, игрищ, скоморошьих действ у различных народов протекал примерно одинаково: постепенное освобождение от магической обусловленности, обрядовой ритуальности, движение к большей зрелищности, театральности, социальной наполненности. При этом в рамках единой русской культуры театральные традиции в разных регионах имели свои характерные черты. На территории Урала такие особенности формировались, главным образом, под влиянием двух факторов. Во-первых, Урал представлял собой *полиэтнический регион*, где рядом с представителями коренных народностей проживали русские переселенцы из Поморья, центральных губерний, Поволжья. Происходило взаимодействие и взаимовлияние культурных традиций этих народов. Во-вторых, на образ жизни, мироощущение, обрядово-зрелищные традиции народов, населяющих Урал, независимо от национального признака, немалое воздействие оказало превращение этого региона в *крупнейший центр горного дела* феодальной России.

Существенной частью всякой народной культуры являются *празднества*. Народные празднества, отражающие годовой кругооборот жизни земледельцев, устраивались почти в неизменном виде на протяжении многих веков. У Е. Г. Холодова есть подробное описание

«театральных сезонов» русского фольклорного театра. «Зимний сезон» распадался на Святки и Масленицу. «Весенний сезон» начинался с праздника Благовещения (25 марта), продолжался пасхальной неделей и завершался «Красной горкой». «Летний сезон» открывался через семь недель после Пасхи на «русачьей» неделе (Семик, Троицын день) [266].

Каждое празднество имело свой сюжет, свою символику, характерную обрядность, свои театральные-игровые формы. В одном из документов середины XVII в. засвидетельствовано, что местные жители на Урале отмечали те же самые праздники, что и в центре России, причем в формах, почти полностью копирующих общерусскую традицию: «На Святой неделе жонки и девки на досках скачут; а от Рождества и до Богоявления дня сходятся мужского и женского полу люди в бесовское сонмище, по дьявольской прелести во многое бесовское действо, играют во всякие бесовские игры; а в навечерие Рождества Христова, и Васильева дни, и Богоявления Господня клички бесовские кличут, Колоду, и Таусень, и Плуту; и многие человецы, неразумием, веруют в сон и в встречу, и загадки загадывают, и сказки сказывают небылые, и празднословием, и смехотворием, и кощунанием души свои губят такими помраченными и беззаконными делами, и накладывают на себя личины и платье скоморошеское, меж себя наряда, бесовскую кобылку водят, медведя водят, и с собачками пляшут, и чинят бесчинное скаканье и плясание...» [283, с. 119–120]. Карнавальная основа русского праздника представлена здесь вполне отчетливо: бесовские игры, ряженье, маскирование, кощунственный смех.

Четко выражен и внецерковный, внехристианский характер праздничных игрищ на Урале, хотя приурочены они бывали, как правило, к христианским праздникам (Рождеству, Богоявлению, Пасхе и пр.). «Тут христианские названия – пустые звуки, перед нами живьем праздники земледельческого культа», – считает исследователь русской церкви Н. М. Никольский [170, с. 44]. Поэтому верхотурский воевода наистрожайше велит ирбитскому приказчику, «...чтоб в Ирбитской слободе мирские всяких чинов люди к церквам божиям приходили и стояли меж себя смирно, и скоморохов с домрами и гуслиями и волынками и со всякими играми в дом к себе не призывали, и медведей не водили, и с сучками не плясали, и никаких бесовских игр не творили, и песней бесовских не пели, и никаких срамных слов не го-

ворили, и сами не плясали и в ладони не били, и всяких бесовских игр не слушали...» [283, с. 120]. Празднество не знало актеров и зрителей, не знало сценической площадки – оно было, по выражению М. Бахтина, реальной формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле. Но среди всех играющих выделялись скоморохи, которые лучше других могли петь, плясать, вести бесовское действо и т. д. Обеспечивая свое существование за счет публичных выступлений, они были первыми русскими профессиональными актерами-потешниками.

На Урале скоморохи, как и повсюду, преследовались: «Где такое в Ирбитской слободе бесчиние объявится, или кто на кого такое бесчиние скажет, и ты б тех людей велел бить батогами» [283, с. 121]. Но ни церкви, ни государству не удалось подорвать в народе тягу к увеселениям. Причем искусство скоморохов способно было удовлетворять эстетические потребности не только народных масс, но и высших слоев общества. Дело в том, что смеховая зрелищная культура на Руси вплоть до середины XVII в. не имела параллельного зрелищного «напарника», обслуживающего привилегированные классы, как в других странах, поэтому высшие слои общества еще долго продолжали пользоваться фольклором [142, с. 339]. Из исторической и мемуарной литературы известно, например, о потехах и развлечениях семьи Демидовых.

У Прокофия Демидова, в частности, имелся оригинал сборника Кирши Данилова. Этот сборник («Древние российские стихотворения»), как и его автор, породил немало споров, различных предположений, версий. Достоверно известно лишь следующее: в сентябре 1768 г. владелец Невьянских заводов Прокофий Акинфиевич Демидов послал академику Г. Ф. Миллеру текст песни «Никите Романовичу дано село Преображенское». При этом Прокофий Акинфиевич пояснил, что песню он «достал» от неких «сибирских людей», по его определению «разумных дураков», «поющих прошедшую историю на голосу» [3, с. 19]. Песня, посланная Миллеру, оказалась одной из многих, записанных в сборнике, который находился у Прокофия Демидова. На титульном листе сборника стояло имя Кирши Данилова. На этом основании многие историки считают покровителем Кирши Данилова и заказчиком его сборника именно Прокофия Демидова [3, с. 20].

Сегодня имеется несколько предположений касательно места, где Кирша записал «Древние российские стихотворения». Одни ис-

следователи связывают сборник с Сибирью, другие с Уралом, причем некоторые из сторонников уральской версии считают таким местом строгановские земли, другие – демидовские заводы. Споры ведутся и о времени первой записи сборника (20-е или 60-е гг. XVIII в.). Литературовед А. А. Горелов, посвятивший серьезное и глубокое исследование данной теме, относит рождение сборника ко временам Акинфия Демидова, а местом называет его же заводы [59]. «Для начала XVIII в. существование скоморохов на Урале кажется естественным и легко объяснимым, – пишет ученый. – Урал, Сибирь принадлежали к тем областям, где скоморошество могло существовать относительно дольше. Кондовая старина уживалась в здешнем кондовом краю с новой горнозаводской Русью... Живя государиками, местные промышленники оставались приверженцами старого быта, старых форм культуры, держали при домах певцов, плясунов, пахарей, кулачных бойцов» [59, с. 23]. Уральскому историку И. М. Шакинко удалось документально подтвердить, что Кирша Данилов жил на заводах Акинфия Демидова, по крайней мере в 1739–1742 гг., что горный магнат слушал его былины, песни и истории, покровительствовал певцу и находился с ним в особых отношениях [280]. Теперь понятно, почему рукопись Кирши оказалась у Прокофия – одного из трех наследников Акинфия Никитича Демидова. Именно Прокофию Акинфиевичу достался Невьянский завод вместе с каменным господским домом, в котором хранились архив и библиотека отца.

Сборник Кирши Данилова не только свидетельствует о том, что скоморошество на Урале существовало в XVIII в., но и представляет уникальную возможность для изучения смеховой стихии на поздней стадии ее развития, когда «...смеховой изнаночный мир становился слишком реальным миром, при таком сближении утрачивалась смеховая сущность изнаночного мира, он становился печальным и даже страшным» [Цит. по: 123, с. 13]. Вот одна из песен из собрания Кирши Данилова [Цит. по: 123, с. 13]:

*А и горе, горе-гореваньице!
А в горе жить – некручину быть,
Нагому ходить – не стыдиться,
А и денег нету – перед деньгами,
Появилась гривна – перед злыми дни,*

*Не бывать плещатому кудрявому,
Не бывать гулящему богатому,
Не отrostить дерева суховерхова,
Не откормить коня сухопарова,
Не утешить дитя без матери,
Не скроить атласу без мастера.
А горе, горе-гореваньице!
А и лыком горе подпоясалось
Мочалами ноги изапутаны!
А я от горя в темные леса,
А горе прежде век зашел;
А я от горя – в почестной пир,
А горе зашел, впереди сидит;
А я от горя – на царев кабак,
А горе встречает, уж пива тащит,
Как я наг-то стал, насмеялся он.*

Мотив наготы является здесь центральным в создании образа горя. «Раздевающий», «обнажающий» смех нуждается в «ложных материалах» (выражение Д. С. Лихачева), к которым всегда прибегали скоморохи, – лыко, мочало; именно в них рядится горе, скрывая свою наготу. Не весельем, а грустью проникнута скоморошья песня, так как горе-нагота, от которого бежал герой, стало реальностью. На излюбленных сюжетах смеховой культуры построены и другие песни, записанные Киришей Даниловым: «Из монастыря Боголюбова старец Игренишо», «Свиньи хрю, поросята хрю», «Стать почитать, стать сказывать», «Сергей хорош», «Про гостя Терентиша».

В обрядово-зрелищной культуре Урала скоморошество занимало особое место. Это может быть подтверждено рядом фактов. Во-первых, известны топонимические реалии (до сих пор сохранились прозвища Гудок, Скрипник, фамилия Скомороховы, названия деревень Веселково, Скоморохово и речки Скомороховая). Во-вторых, существуют многочисленные фольклорные произведения со скоморошья тематикой, созданные на Урале. Например, сказка «Куда глаза глядят», детская песня «Уточка моховая», игровая шуточная песня «Скоморох идет по улице», записанная в XIX в. П. А. Некрасовым в Александровской волости Соликамского уезда, а позже – П. С. Богословским на севере Пермской области и В. П. Бирюковым в Ка-

менск-Уральском (она же приводится В. Н. Шишонко вместе с описанием игры «Скоморох» в «Пермской летописи...» [283]). В-третьих, следы скоморошества прослеживаются в народных обрядах, например, свадебное балагурство дружки явно имеет скоморошьи корни [24, с. 35–36]. Редкое празднество на Урале обходилось без скомороха. Это особенно характерно для святочных праздников, проводимых в двенадцатидневье между Рождеством и Богоявлением.

Святочное празднество состояло из комплекса различных представлений ряженных. Эти действия были разнообразны по содержанию, но объединены темой грядущего плодородия и преодоления мертвенного начала. «Святками на Урале, – отмечал дореволюционный исследователь Н. С. Попов, – делают вечеринки, на коих собранные девицы и мужчины пляшут по скрипкам, поют особливо подблюдные песни, хоронят золото, играют в фанты, туалеты и тому подобным образом» [185, с. 234].

Одной из ведущих в рождественские праздники была тема преодоления смерти. Пафос праздника заключался в соединении Божьего и человеческого: Бог сошел на землю, «преклонив небеса». Поэтому так популярны были в народной карнавальной культуре игры и представления с погребальной тематикой. Свидетелем такого представления оказался 31 декабря 1733 г. находившийся в Екатеринбурге немецкий ученый-путешественник И. Г. Гмелин. Впоследствии он описал увиденное. Группа замаскированных людей под руководством человека в белом, державшего в руках косу и деревянный брус, поздно вечером под Новый год на квартире путешественника показала «Танец Смерти». Кроме центрального персонажа – Смерти – были и другие: черт, музыканты, «знатные господа и барыни». Музыканты играли, господа и барыни плясали, Смерть и Черт смотрели на все происходящее и говорили, что теперь эти люди в их власти. Смерть «наставила косу» и на самого Гмелина со словами: «Христос хочет, чтобы он более не жил». «Сколько ни странно мне это показалось, так как я ничего подобного не видал, но вместе с тем оно было и смешно», – вспоминал потом И. Г. Гмелин в Берлине [291, s. 121].

Характерно, что не только приемы актерской игры, но и одежда ряженных обнаруживали явное сходство с костюмами народной драмы (Смерть – в белой простыне, лицо намазано мелом; Дьявол – в вывернутой шубе, все лицо и руки вымазаны сажей). Уместно вспомнить,

что именно святочная свадьба и шуточные похороны позволили В. И. Чичерову говорить об обрядовом ряжении как об источнике народной драмы [277, с. 193–197].

К Святкам приурочен наиболее древний вид ряжения – *переодевание в животных*. Часто разыгрывалась на Урале медвежья потеха. Это одна из древних форм русского народного творчества, идущая от языческих представлений славян о медведе – прародителе человека, веры в его прямую связь с плодородием, здоровьем, благополучием. Суть медвежьей потехи сводилась к тому, что ее главный герой – медведь – смешил собравшийся народ своими действиями, в которых пародировались поведение, манеры, привычки людей. Причем сами по себе движения медведя были не смешны и ничего не значили: они наполнялись определенным смыслом только тогда, когда сопровождались пояснением вожака. Основная часть медвежьих поводчиков, по мнению автора монографии «Русские скоморохи» А. А. Белкина, состояла из скоморохов [13, с. 54–55]. Комический эффект возникал от неожиданной трактовки медвежьих жестов, смелых сопоставлений их с поведением людей.

Взятые нами для сравнения с уральским вариантом нижегородские, калужские «медвежьи» комедии свидетельствуют о том, что чаще всего медведчики разыгрывали сцены обыденной бытовой жизни: «как малые робята горох воровали», «как барышни, идя на гулянье, красятся, мажутся», «как в старину на барщину ходили» [260, с. 438]. Степень комизма в них – от доброго юмора и безобидной шутки до злой сатиры. Однако целого тематического представления, развернутого в форме социального гротеска, как в уральских комедиях, нет.

В уральской потехе кроме скомороха и поводыря с медведем принимала участие ватага парней, девушек, молодых мужчин, ряженных в различные национальные костюмы: украинские, татарские, русские, казачьи, что было вполне типичным явлением для уральского ряжения, отражавшим пестрый этнический состав населения в регионе. Вся эта ватага – впереди скоморох и поводырь с медведем, а за ними все остальные – шла по селу, выбирала просторную избу и просилась у хозяина, называя его по имени и отчеству [93, с. 67]:

*Дорогой хозяин, принимай гостей
Со всех сел и со всех волостей.
Мы будем петь, плясать, веселиться,
А за это тебе будет счастье валиться.*

По приказу поводыря медведь должен первым войти в избу, но «бурый медведь ревьмя ревет, ревьмя ревет, он в избу не идет», опасаясь, что

*...там сочки его в каталажку запрут,
там десятицы его живьем обдерут,
там баре его с шерстью сожрут.*

И поводырь советует медведю пригрозить врагам:

*На соцких, десятицких ты, бурый, притопни,
А бар толстопузых дубиной прихлопни* [93, с. 68–69].

Медведь ходит по избе, топают ногами, дубиной бьет ряженных (как бы бьет бар). После медвежьего представления скоморох шуточками-прибаутками провоцирует ряженных на выступления, ряженные русские поют «Коляду», украинцы запевают «Из-за гор горы едут казаки». Затем скоморох обращается к татарам: «Эй, гипташляр, песни юрлай». И ряженные татары запевают свою песню, стараясь инсценировать ее по ходу исполнения [93].

Следующий эпизод уральской потехи снова связан с медведем, который изображает барчука-дурачка: он «прокурил коня на табачке и поехал жениться на серой собачке». Скоморох-поводырь надсмехается над провинившимся барчуком, и песня его представляет собой шутовское описание свадебной упряжки [93, с. 69]:

*Поехал жениться на серой собачке,
Индюк да петух подзапряженные,
Поросята, ягнята позанузанные,
Серые кошки в пристяжке подрагивают,
Дурачка в тележке потряхивают.
Дураку жениться – дело не годится.
Петух пропоет, собака брехнет,
За барчонка-дурака никто замуж не идет.*

Текст скомороха-поводыря удивительным образом переплетается с песней «Свиньи хрю, поросята хрю» из сборника Кирши Данилова [189]. Характерная для древнерусских смеховых традиций тема ду-

рака, дурачества получает в уральской потехе новые оттенки: в праздничном, «изнаночном» мире может поменяться местами, измениться все и вся, но только «барчуку-дураку» суждено и в игровом мире остаться по-прежнему дураком.

По мнению историка русского демократического театра В. Д. Кузьминой, время создания уральской медвежьей потехи относится к XVIII в. «Упоминание в тексте потехи десятских и сотских как верхних исполнителей барской воли, ясно выраженная ненависть к барам и открытая насмешка над ними, наконец, само описание шутовской упряжки жениха-дурака указывает на XVIII в., а отчетливая антидворянская направленность сближает святочную медвежью потеху с рукописной народной сатирой и устной народной поэзией второй половины XVIII в.» [129, с. 47–48].

Представления, связанные с древним языческим культом медведя, были любимым развлечением на Урале не только для русского населения, но и для коренных жителей. Возьмем для сравнения «медвежий» праздник, распространенный у коренных жителей Северного Урала – манси, которых русские с XVI в. называли вогулами. Он устраивался по случаю удачной охоты на медведя и продолжался в течение нескольких дней. Программа зрелищной части состояла из двух отделений. Сперва исполнялись всевозможные песни, которыми вызывались духи, и прежде всего родовой дух-предок; песни обычно сопровождалась или заключались танцами с саблями или стрелами, а затем следовала собственно драматическая часть [1, с. 170]. В конце XIX в. Н. Л. Гондатти писал по поводу этих представлений: «Присутствуя первый раз на этих ночах, так как представления разыгрывались в основном по ночам, я был в высшей степени поражен, когда увидел нечто вроде представлений, состоящих из отдельных сцен самого разнообразного характера; количество последних могло доходить до 120 в течение праздника» [58, с. 37].

Этнографы насчитывают шесть групп таких сцен: 1) так или иначе связанные с основным героем праздника – медведем; 2) охоты и рыбной ловли; 3) песен и плясок зверей и птиц; 4) изображающие духов леса, гор, воды и встречи с ними охотников; 5) бытового характера; 6) сцены с ярко выраженными социальными мотивами [274].

Характерно, что в конце XIX в., по описанию Н. Л. Гондатти, из тридцати трех сценок, исполнявшихся на празднике у манси, только

шесть по своему содержанию были связаны с медведем – остальные имели произвольную тематику, отражавшую жизнь и быт людей [58].

В 1893 г. известный путешественник и писатель К. Д. Носилов присутствовал на одном из таких представлений у манси. Оно было разыграно по случаю приезда гостя, т. е. вне всякой связи с «медвежьим» праздником. Никакого заранее придуманного текста не было, как не было и закрепленных ролей. «Ребятишки наперерыв предлагали свои услуги разыгрывать роль оленей; наш проводник взял себе роль стрелка и охотника, старик – роль музыканта, и через какие-нибудь полчаса роли были уже разобраны – объявление было, что будут играть охоту на оленей», – вспоминал К. Д. Носилов [174, с. 160]. Сценическим помещением послужила юрта, в которой собрались почти все жители Орантур-пауля; «сцену» очистили от сидящих, публика поместилась по стенам и кроватям, ребятишки забрались на плечи взрослым – и представление началось. Разыгрывалась драма без слов. Сюжет таков: охотник преследует оленей, почти догоняет, но птичка предупреждает их, тем самым спасая животных. Погоня продолжается, и, когда олени уже вконец измучены, охотник убивает стрелой из лука сначала мать, потом детенышей [174, с. 156–164].

Таким образом, события, которые происходили, происходят и могут произойти в жизни манси, с энциклопедической точностью переносятся на сцену, где проигрывается, вернее, проживается сама реальная жизнь, между тем как в русской «медвежьей» комедии, а также в других, более поздних, формах смеховой зрелищной культуры, например, в народной драме, сюжет как бы балансирует между реальностью и ирреальностью. «Творчество всегда есть избрание того, что могло быть и уже не случится в жизни», – писал М. Волошин [47, с. 25].

Принцип правдоподобия характерен не только для сюжета мансийской драмы, но и для игрового текста, создаваемого актерами, и для текста живописно-музыкального оформления. При полном отсутствии декораций единственным знаком, определяющим сценическую площадку и выделяющим ее из зрительного зала, является актер в своем театральном костюме. «Наш проводник, одетый в полный охотничий костюм с запекшейся кровью на нем, в охотничьих пимах с лыжами, в старой шапке, которая придавала ему так много оригинального, с настоящим громадным вогульским луком с натянутой тетивой и стрелами, в позе страстного охотника был так хорош, – писал

К. Д. Носилов, – что его выход на сцену из другой комнаты был встречен шумом одобрений» [174, с. 159]. Оленей изображали двое подростков, одетых в вывороченные оленьи шубы: один с большими рогами, другой с маленькими черными рожками; тут же показывали самку с детенышем. Для манси с их стремлением к максимальной имитации действительности характерна именно подлинность костюма, его приближенность к реальной основе.

В «медвежьей» комедии и, шире, в народном театре актеры намеренно переодеваются в животных так, чтобы зрителям было ясно, что перед ними не настоящая лошадь, корова или медведь, а только переодетый актер. Пунктирность, отсутствие наглядности, лишь намек на образ характерны для костюмирования в русском народном театре, но его «условный язык без труда прочитывается народной аудиторией, ибо подаваемые им знаки (цвет, материал, форма) есть запрограммированные сигналы к определенным психологическим реакциям зрителей» [94, с. 102]. Диалогическая природа общения, характерная для русского народного театра, в представлении манси отсутствует. Актер-охотник не замечает зрителей на всем протяжении спектакля. «Он один, среди торжественной дикой природы, весь отдавшийся тому впечатлению, которое нагоняет на вас лес, когда вы в нем один, когда он уже захватил все ваше существо своей мертвой тишиной и таинственностью. Он не говорит, не делает жестов, но вы это видите на его выразительном лице, в его глазах, в его движениях, в том, как он склонился и пробирается по лесу, отстранив порой сучья деревьев, проглядывая между их стволами, прислушиваясь к шуму вершин, сосредоточенно изучая след зверя» [174, с. 160]. Созданию иллюзии подлинной жизни леса в этом представлении помогает и музыкальное оформление. Звуки старинного мансийского музыкального инструмента – лебеда – «как нельзя более естественно передавали в мелодии то гул вершин, то тихий, ропчущий в лесу ветер, которым мы так любим заслушиваться, бывая в лесу; то выделявая что-то языком, старый вогул, изображающий роль невидимой птички, настолько похоже, настолько естественно изобразил тревожный треск знакомой всем маленькой серенькой птички, что даже сидящие в юрте зрители вздрогнули» [174, с. 162–163]. Настоящее время мансийского представления воспринималось исполнителями именно как настоящее, действительное, а не художественное время. «Для художественной

иллюзии действительности необходимо было появление в художественном сознании такого настоящего времени, которое полностью бы отключало зрителя от реальной действительности автора и исполнителя и создавало бы впечатление “второй” художественной действительности, полностью погружало бы зрителя и слушателя в свой особый мир художественного произведения» [143, с. 340]. Театрализованное зрелище у манси очень любопытно: рассчитанное на понимающую зрительскую аудиторию (ту, где есть полная адекватность передачи и восприятия, поскольку исполнители и зрители – люди одной этнической общности и неизбежно включены в общие социальные, культурные и психологические коды), оно воспринималось и теми зрителями, которые имели иной уровень эстетического сознания, иные ценности и ориентиры в понимании театрального текста (К. Д. Носилов и его товарищи). Для К. Д. Носилова мансийская публика, наблюдающая действие, представляла не меньший интерес, чем то, что происходило на сценической площадке. Вот его описание зрительской реакции на происходящее: «Публика не сводит с охотника глаз и молчит, затихла. Она не смеет проронить ни одного его характерного, что-то подсказывающего ей движения и жеста и только порой выражает вслух то, что творится в его душе, свои мысли, угадывая, что он ищет, как он идет, зачем он смотрит вверх, где шумят одни вершины сосен» [174, с. 161]. «При виде беспечно пасущихся оленей в публике раздаются голоса сожаления и вздохи женщин. Мужчины объясняют шепотом, что делают звери, и уже сами начинают играть роль охотника с пробудившейся страстью. Когда птичка предупреждает оленей об опасности и вожделенная добыча исчезает из рук охотника, вогулы перешептываются со знанием дела между собой, что это ему шайтан устроил такой сюрприз. Наконец, в финальной сцене настроение публики достигает высших пределов: женщины в слезах, стонут, дети поражены и замолкли, мужчины смущены, несмотря на то, что... перед ними среди пола, в самой комической позе, лежит в вывороченных тулупах пара ребятишек со стрелами, торчащими в боках, выставив нам босые ноги с черными пятнами» [174, с. 164].

Рассматривая представления манси относительно понятий «художественный – нехудожественный текст», мы приходим к неожиданному выводу: одно и то же явление в системе фольклорной культуры может восприниматься одновременно и как художественный текст,

и как нехудожественный. Включенные в одну кодовую систему, ни зрители, ни исполнители действия не воспринимали представление как событие, изолированное от их практической жизни, имеющее художественный смысл, не связанное с магическими, церемониальными, производственными аспектами их бытия. Напротив, К. Д. Носилов, находящийся за пределами кодовой системы, запрограммированной этим зрелищем, воспринял его эстетически, как художественный текст: «Каждый раз, когда мне приходилось видеть их представления, они меня так трогали, так наглядно представляли жизнь природы воображению при самой жалкой сценической обстановке, что я, поверьте, выносил такие впечатления из них, как после любого представления наших сцен» [174, с. 156]. Аналогичную оценку представлению манси дал и Л. Н. Толстой: «Я, помню, видел представления “Гамлета” Росси, и сама трагедия, и актер, игравший главную роль, считаются нашими критиками последним словом драматического искусства. А между тем я все время испытывал и от самого содержания драмы, и от представления то особенное страдание, которое производят фальшивые подобию произведений искусства. А вот недавно я прочел рассказ о театре дикого народа вогулов ..., и я по одному описанию почувствовал, что это было истинное произведение искусства» [246, с. 178].

Несмотря на столь высокую оценку многими исследователями представления манси, стадийно оно является более древней формой обрядово-зрелищной культуры, чем «медвежья» комедия, или, шире, фольклорный театр в целом. Дриму у манси можно отнести к разряду зоомистерий [1, с. 187], которые возникают на стадии разложения первобытного общества, устраиваются в честь того или иного животного, ставшего священным. Само животное – точнее, человек в маске этого животного – присутствует здесь же или в качестве главного действующего лица, или в качестве зрителя. В «медвежьей» потехе смысл действия – человек. Животное присутствует, но для того, чтобы в утрированном виде изобразить жесты, поступки, движения человека. В данном случае имеет место смех, обращенный на самих себя; смех обнажающий, постигающий смысл человеческого бытия. Смысл же представления у манси – изображение окружающей природы, характера зверей, птиц, их уловок, хитростей, страха, ужаса, борьбы и смерти в мире животных; человек в таком контексте рассматривается только как часть природы, далеко не самая интересная.

Следы языческих верований сохранились в обрядово-зрелищной культуре и других коренных народов Урала (удмуртов, черемисов, коми, пермяков, ханты). Для нас важно рассмотреть, как и в чем выразилось влияние художественного опыта коренных жителей на культурные традиции русского населения Урала.

Тесные хозяйственные и бытовые связи, совместные условия проживания местного населения и русских крестьян на территории одного села, соседской общины способствовали сближению (*ассимиляции*) русского населения (если оно находилось в численном меньшинстве) с местными жителями. В таких случаях православные христиане принимали участие в народных празднествах «происхождения нерусского, весьма древнего». В Дубровской волости Пермской губернии, например, «ежегодно в воскресенье после “Троицы” из ближних и дальних мест собирается народ праздновать на “Токмач”. Это празднество имеет место с незапамятных времен в устье реки Гуменки, при впадении ее в реку Очер. Кто дал название этому игрищу, какого оно происхождения – никому не известно, а только стар и млад, по примеру предков, идут и идут провести урочный день на “Токмаче”. В хорошую погоду в иные годы набирается до 300 человек, а в старину бывало и больше. Девуцы “ходят кругом”, то есть водят хоровод, сопровождая слова песни жестами и плясками» [241, с. 97].

Бытовали на Урале и другие игрища подобного рода, устраиваемые только один раз в году и привлекавшие участников из ближних и отдаленных мест. Одно из них получило название по имени места, где проводилось – «Чупрай» (левый берег реки Обвы, в четырех верстах выше села Ильинского Пермского уезда). «Пришедшие на “Чупрай” водили игры “в разлуки” и “хождение кругом”. Последняя игра соответствует хороводу, но по своему характеру только слабо напоминает хороводы центральных губерний России. Игра начинается с того, что группа девушек, взявшись за руки, образует замкнутый круг и затягивает, сначала вполголоса, монотонную песню. Затем к ним постепенно, как бы стесняясь, присоединяются парни. Круг медленно двигается, звучит грустный мотив. При этом постороннему зрителю иногда кажется, что собравшаяся публика пришла, собственно, не на игры, а как бы находится в ожидании чего-то необыкновенного» [241, с. 96].

Нечто подобное представляли собой и игрища «Соловая кобылка» (Богородская волость Пермского уезда) и «Олень – золотые рога» (село Новое Усолье Соликамского уезда), проводившиеся в воскресенье перед Петровым постом и связанные с соответствующими темно-анимистическими воззрениями жителей этих мест [244].

Несколько более первобытный характер сохранило игрище «Три елочки», устраиваемое в Богородской волости Пермского уезда [244]. Ежегодно на высокое открытое место, которое получило название «Три елочки», стекалось 300–500 человек. Для местных жителей это место было священным. В древности праздник назывался «Встретением Плишки». С праздником в честь наступающей весны соединялось моление об урожае; с ним обращались к божеству, которое олицетворяла ель. «Три елочки» своим происхождением было связано с остатком культа растений, который существовал у племен пермской (зыряне, вотяки) и угорской (остяки) групп.

Рассмотренные обряды и игрища, бытовавшие на территории Урала, свидетельствуют о том, что среди части русского населения, переселившегося сюда в основном из северных районов, пережитки язычества в XVIII–XIX вв. тоже были достаточно сильны. Сближение русского и нерусского крестьянства привело к тому, что славянское язычество наслось на местное. Феноменом такого сближения и взаимопроникновения традиций местного и пришлого населения была и пермская деревянная скульптура [210, с. 121–124]. В целом же, в силу анимистической сущности фольклора коренных народов Урала, его воздействие на обрядово-зрелищную культуру русского населения Урала было незначительным.

Как отмечали П. В. Сюзов и Ф. А. Теплоухов, в репертуаре народного театра Приуралья в XVIII в. было лишь несколько игрищ туземного происхождения [241, 244]. «В основном народные увеселения в Пермской губернии совершенно похожи на такие же увеселения жителей центральных губерний России» [244, с. 67]. Н. С. Попов, исследовавший быт и нравы жителей Пермской губернии, отмечал в 1804 г., что производственный год здесь составляет не более 250 дней: «...простые люди любят по большей части пировать после всякого храмового праздника около недели ..., если прибавить к тому время Святки, Масленицы, пасхальной недели, Радуницы, Семика, Троицын день, воскресенье всех святых с прочими двенадцатыми праздниками, то на праздники выходит более 110 дней» [185, с. 251–252].

Особое место в русской народной культуре занимает проводимое в канун Великого поста масленичное празднество, которое, как вполне справедливо считают многие исследователи, имеет много общего с западно-европейским карнавалом благодаря ярко выраженной театрально-игровой сущности. Не случайно известные петровские карнавалы в XVIII в. проходили на Масленицу; к этому же времени было приурочено на Урале и разыгрывание народных драм. Здесь, как и в других регионах, строго соблюдали праздничную обрядность Масленицы, что выражалось в традиционном сжигании соломенного чучела, катании на санях и с гор, в угощении блинами и т. д. «На Масленицу здесь катаются на санках и коньках как с восточного городского валу, так и с слюдки на р. Каму, или во дворах делают для сего подобные катушки на снегу; катаются также на санях в лучших своих экипажах, с лучшею упряжкой и в первостатейном наряде» [185, с. 236]. Причем «за катание не требуется никакой платы ни от кого, и потому охотников бывает множество», – писал корреспондент газеты «Сибиряк» в 1839 г. о масленичном гулянье в Екатеринбурге [Цит. по: 165, с. 170]. Он же наблюдал здесь и типично масленичный обычай – катание на лошадях вокруг ледяных гор. Причем в Екатеринбурге долгое время сохранялся старинный вид таких поездок – катание толпой или, поместному, «утугой, когда собирается коней 30–40, иногда даже 50, и все вместе ездят по улицам, из одной в другую» [Цит. по: 165, с. 179].

Способы изображения Масленицы на Урале были различными. Здесь сохранилась и наиболее древняя форма, бытовавшая на Руси, – воплощение образов народной фантазии в облике куклы, соломенного чучела. По воспоминаниям крестьянина Василия Парфенова, «Масленицу в старые годы в Андреевской волости бывшего Оханского уезда справляли по-особенному. Возили в санях какие-то деревянные статуи (пару), плясали около них, потом сжигали» [209, с. 124]. Если учесть, что всякое церемониальное действие есть зримая метафора, то в данном случае деревянная статуя – это символ ветхого, греховного, подлежащего сожжению.

В конце XIX в. Масленицу нередко изображал живой человек, и тогда игрище достигало большей театральности, включало больше зрителей-участников – создавалось импровизированное коллективное действие. Вариант таких «Проводов Масленицы» был записан Н. Е. Ончуковым [177]. «Крестьянин Иван Федоров Сазонов изображал госпожу честную Масленицу, а его главный воевода был Ники-

фор Андреевич Калинин. Оба были в одних рубахах, распоясанные и босые. Кто-нибудь из публики спрашивал: “Гей, Масленичка! А есть ли у тебя пачпорт?” И Масленица отвечала: “Есть у меня пачпорт!” И воевода Калинин начинал говорить:

*В Картамышевской деревне,
Горловской слободы
Жил Яковский блин,
Маркитан-господин...» [177, с. 117–118].*

Тема наготы, обнажения как одна из центральных тем древнерусского смехового творчества в уральском варианте вновь обнаружила свой двойственный смысл. Распоясанная, босая Масленица в финале представления раздевается донага, входит в бот (лодку) и на потеху публике начинает «париться», обливаться водой. Наготу здесь можно расценивать и как грех, бесстыдство и одновременно как святость (нагота – «одежда» юродивых), идеал равенства, освобождение от суеты мира, от всяких приличий и условностей. Обнажившая себя «на миру» Масленица «обнажает» и мир, в частности, в сатирическом тоне рассказывает о местном барышнике, пожелавшем продать «свеженину» соседям и от чрезмерной жадности погоревшем на ярмарке. Это несчастье кажется ему большим, чем болезнь брата. Не случайно возникает в эпизоде с Масленицей и образ воды – в сцене шуточного обливания водой. Вода в христианстве – символ покаяния и искупления греха. «Этот жест пасхального праздника – сказанная языком народной смеховой культуры мысль о победе над грехом», – считает Н. В. Поньрко [184, с. 176]. Характерно, что публика встречает действия Масленицы «гомерическим хохотом и всеобщим одобрением». Масленку и ее клеветов угощают водкой. Затем из среды зрителей опять раздаются голоса: «Ну-ко, Масленка, распотешь честной народ да спой песенку-старинку». И Масленка с воеводой начинают петь такую старинку: «Князь Белогородский поехал в Москву...» [177].

Иногда провожающие Масленицу делились на два хора (это характерно, например, для Южного Урала). Первый, выражая обиду и неудовольствие тем, что Масленка обошла их, обращается к ней с такими словами [186, с. 74]:

*Масленка, бастенька,
Широкая Масленка,*

*Ой, ладушки, ладу,
Широкая Масленка,
Почто села в сани,
Не гуляешь с нами?*

Второй хор, представляющий тех, кто погулял с Масленкой, поет иначе [186, с. 74]:

*Масленка, Масленка,
Погулена Масленка
Гостя нагостилася,
С зимушкой простилася.*

Отвечая провожающим, Масленка поет со своей свитой [186, с. 74]:

*Я гуляла с вами,
Теперь села в сани.
Ой, ладушки-ладу,
Теперь села в сани.
Пела и плясала,
Больно я устала.
Ой, ладушки-ладу,
Больно я устала.*

Некоторая часть масленичных игр по русской традиции носила характер состязаний, что, по мнению Н. В. Понырко, есть травестия пасхальной мысли о борьбе жизни и смерти [184, с. 184]. В Центральной России это, прежде всего, кулачные бои и взятие снежного городка. На Урале помимо названных существовали игры с военной тематикой, в содержание которых вторгались социальные аспекты бытия.

Особое своеобразие масленичному игрищу на Урале придавали широко распространенные здесь так называемые масленичные указы (в центральной и северной частях России бытовали свадебные указы). Указы, несомненно, берут свое начало от петровских карнавалов, которые оставили глубокий след в памяти народа.

Наиболее подробный текст масленичного указа записан 21 марта 1936 г. со слов крестьянина деревни Ватлашовой Пермско-Сергинского района Г. В. Михачева. Начинается он, как и подобает указу, строго официально: «Из Пермской губернии. Того же уезда. Из Насадского волостного управления было прислано становому приставу. Прислано,

велено прочитать про честную Масленицу: честно ее встретить, честно проводить в месяцу февралю, в тыща 875 году» [22, с. 56]. Далее, по указу, Масленица приветствует сибиряков, башкир, азаков, «почестников», разночинцев, вспоминает, как ходили вместе по дворам, «падали, валялись посреди улицы, как мокрые курицы» [22, с. 86]:

*Задумала я выйти на катушку,
Посмотреть хорошую молодушку,
Тут меня ребята и подхватили,
В корабль посадили,
И под гору укатили.
Я с ними иду разговариваю,
Как получше с Масленицей обходиться,
Во второй раз под гору катиться.
Тут на меня нападает бессовестный креп.
Только лишь оно,
Нельзя было укрыться от него.
Ухватила я тут несколько саней и дровен,
Запрягла в них сук своих, свиней.
Тут я свою армию сожалела.
А в степь далее бежать велела.
Сколь свиньи не визжали,
А все скопом побежали.*

Упоминание о шутовском экипаже Масленицы имеет прямое отношение к петербургским карнавалам, праздничным шествиям XVIII в. По мнению В. П. Бирюкова, масленичные указы родились в среде оренбургского казачества. Видимо, оренбуржцы, отбывая службу в Петербурге, насмотрелись там на всякого рода потехи, устраиваемые частными людьми и казной, переделали кое-что на свой лад и использовали в увеселительном обиходе дома [22, с. 60]. Особенно красноречиво о военном происхождении говорит последняя часть указа: «Милые мои друзья, деревенские слуги, я вас наделяла, жаловала кого офицером, кого кавалером, кому пятнала рожу, с кого сдирала кожу» [22, с. 60].

Масленичный указ мог иметь самостоятельное значение в рамках праздника, но чаще всего являлся завершающей частью народной драмы, которая исполнялась в последний день Масленицы.

К числу наиболее ярких, зрелищных представлений в «летнем сезоне» русского фольклорного театра относится игрище, приуроченное к Троицыну дню. «У русских, – как справедливо отмечает В. К. Соколова, – Троицын день и предшествовавший ему в некоторых местах четверг-семик стал самым важным народным летним праздником» [217, с. 156].

Широко отмечался Троицын день и на Урале. Н. С. Попов, описывая праздники и развлечения губернского города Перми в конце XVIII в., отмечает: «Но гораздо большее сего роду увеселение бывает в Троицын день, когда весь город обращается за Кунгурский шлагбаум и располагается для своих забав при большой дороге и при опушке начинающегося оттуда лесу. На другой день, то есть в Духов день, теми же потехами занимается женский пол при стечении многочисленных градских жителей на горе, что выше города, отделяющейся от него речкою Егошихою» [185, с. 251].

Троицкое игрище состояло из двух частей: завивание и развивание березки. Проходили они, как следует из описаний, в разное время. В русских селениях на Южном (Катав-Ивановский район) и Северном (по реке Тавде) Урале на Семик (предшествовавший Троице четверг) празднично одетые девушки собирались после обеда на улице, потом с песнями шли в лес «завивать ветки» и «запирать ворота». Если на улице к ним присоединялись парни, то на краю деревни они должны были оставить девушек одних. Здесь прослеживается четко выраженное воздействие обряда на нормы поведения. Завивали березки в укромных местах, чтобы они не были заметны для посторонних, для тех, кто не участвует в обряде. Загадывали жить или умереть, выйти замуж или нет. Все эти вопросы следовало держать в тайне. Когда на Троицу отправлялись на место и заламывали ветки, завитые на Семик, тайна уже не соблюдалась: ветки украшали цветами и надевали на головы [62]. Эта традиция завивания веток на Семик сохранилась и в русских поселениях на Урале. В Красноуфимском же уезде, где большинство жителей было нерусского происхождения, девушки шли завивать березку во вторник на троицыной неделе, а развивали березку в первое после Троицы воскресенье – Петровское заговение [92].

В троицыном игрище принимали участие, как правило, одни девушки. Иногда половина из них наряжалась в мужское платье. Если день был пасмурный или дождливый, то девушки наряжались в шу-

товские костюмы, лица мазали краской, сажей. Не стесненные пожилыми людьми и парнями, они давали себе в веселии полную свободу. Нарядившись, шли по улице, пели песни. Игрище было построено как своеобразное действие, в котором хороводные игры следуют одна за другой в определенной последовательности. Элемент театрализации вносился в троицын хоровод моментом «снаряжения березки». Брли для этого две нетолстые палки, связывали их крестообразно и делали таким образом куклу, которая звалась «березкой». Ее наряжали в платки и зипуны, которые снимали с себя. Украшали «березку» лентами, бусами, цветами.

Большое оживление в троицын хоровод вносил обычай исполнения роли березки одной из девушек. У русских крестьян, селившихся по реке Тавде (Тюменский уезд), это происходило в лесу, после «заламывания» венков. Сначала готовили деревце: срубали березку с двумя вершинами, свивали их венком и на образовавшуюся «голову» надевали кокошник или платок. Две ветки отводили в стороны (это были «руки»), надевали кофту, юбку, фартук. Наряд завершался лентами, бусами и полевыми цветами. Под юбку наряженной березки забегала девочка лет 10–12 пошутнее, с репутацией хорошей плясуньи. Деревце начинало двигаться, а вокруг него заводили хоровод. Сначала пели «проголосные» песни, и «березка» медленно ходила под них по кругу, потом переходили к плясовым и стиль хоровода резко менялся: в круг влетали в бешеной пляске пары, а с ними плясала и неистово вертелась «березка».

Когда возвращались из леса в селение, впереди шла «березка», поддерживаемая «под руки» двумя взрослыми девушками. Молодежь обходила с песнями улицы деревни, потом начиналось посещение домов участниц хоровода. Хозяева, приглашая к себе в избу, обращались сначала к «березке»: «Белая березынька, милости просим к нам в гости (с поклоном), не побрезгуй нашим хлебом-солью». Потом ко всем остальным: «Красны девушки, добры молодцы, заходите».

В горнице девочка на время выходила из роли березки, а деревце ставили в передний угол, где перед ним накрывали столик иставляли угощение. Девушка-хозяйка кланялась березке, приглашая поесть и попить «что Бог послал».

Церемония повторялась в каждом доме. А после всех посещений деревце ставили обычно в домике какой-нибудь одинокой ста-

рушки, снова накрывали перед ним стол и расходились по домам до вечера [62, с. 5].

Несмотря на яркий красочный сюжет троицына игрища, отдельные моменты перевоплощения (девочки в березку), даже совпадение в использовании неживого объекта, вокруг которого закручено действие (соломенное чучело в масленичных играх), необходимо отметить принципиальное несходство его с игрищами масленичного типа или святочного ряжения. Прежде всего, троицыно игрище (как и рассмотренные прежде игрища туземного происхождения «Токмач», «Соловая кобылка», «Три елочки») не имело реального зрителя. В нем участвовало либо все село, либо одни девушки, уходившие из селения в лес, где и разыгрывалось представление, не предназначенное для постороннего глаза. (Правда, по мнению Л. М. Ивлевой, зритель у подобных игрищ все же был, но зритель особый – не реальный, а потенциальный, и воздействие на него оказывалось порой косвенно, опосредованно – через партнера по действию [102].) Отсутствие зрителя определяло и специфику художественных средств игрищ и других подобных театрально-игровых действ. Распределение ролей в них осуществлялось по принципу от противного: мужчины играли женские роли, а девушки наряжались в мужское платье. Предельно условными были и костюмы: они содержали лишь намек на исполняемую роль или подчеркивали несоответствие наружного облика персонажа его внутреннему содержанию. Причем несерьезность подхода к костюму часто соседствовала с серьезными обрядовыми действиями играющих – возникал своеобразный контрапункт сценических действий и костюма.

Итак, обрядово-зрелищные действа на Урале в значительной степени обнаруживали *совпадение с общерусской традицией* и по срокам проведения (Святки, Масленица, Троицын день и т. д.), и по способам перевоплощения, и по типам общения в них исполнителей и зрителей (непосредственному – в игрищах масленичного типа, святочных представлениях ряженных, опосредованному – в хороводных игрищах). Вместе с тем, под влиянием конкретных событий, происходящих в жизни уральского крестьянства, такие представления приобретали иногда свои особенности. Это касается театрально-игровых форм святочного «сезона», в которых заметно преобладали скоморошья традиция и национальное костюмирование. В масленичных об-

рядовых действиях использовались сюжеты из местной жизни, составлялись своеобразные масленичные указы. К местным особенностям весенне-летнего «сезона» можно отнести игрища туземного происхождения, сопровождающиеся наиболее древним видом общения исполнителей и зрителей. Следует подчеркнуть, что все эти особенности сохранялись на Урале до конца XIX в.

1.2. Народная драма на Урале

К XVII в. в недрах традиционного крестьянского фольклора формируется тип зрелищной культуры, по словам В. Е. Гусева, «...совершенно особенный, не тождественный ни народным обрядам и играм, ни профессиональному театру, ни даже любительскому театру, но принадлежащий к той же эстетической системе, что и другие виды фольклора, для которой характерны: коллективность творческого процесса, анонимность произведений, устность их передачи, вариативность, импровизированный характер исполнения в пределах заданной традиции, активность зрительского восприятия, переходящая подчас в непосредственное сотворчество» [68, с. 13]. Речь идет о народных драматических представлениях, которые выделились из дотеатральных обрядово-зрелищных форм. К ним относятся сценки, фарсы, комедии, «разбойничьи» драмы, представления балаганных и карусельных дедов, Петрушки, раешника.

Точно определить время появления на Урале народных драматических представлений, к сожалению, невозможно: ни один текст, как и в Центральной России, не был записан в XVIII в. Отсутствие соответствующих по времени записей и подробных описаний этих представлений не позволяет составить полного впечатления о них. Но было бы неправильным отказаться на этом основании от попытки воссоздать хотя бы в общих чертах репертуар и характер народных драм на Урале, опираясь на косвенные источники, к числу которых следует отнести воспоминания конца XIX – начала XX в. Известная устойчивость традиций в фольклорных жанрах позволяет с достаточно высокой степенью достоверности судить о народно-драматических представлениях XVIII в.

Отличительной чертой подобных представлений на Урале являлось то, что сферой их активной творческой жизни была не только

и не столько деревня, сколько *заводской поселок* или *город*. Анализируя перечень мест, в которых в 80–90-е гг. XIX в. разыгрывались народные драмы, нетрудно установить такую закономерность: в основном это села, примыкающие к заводам – Невьянскому, Каменскому, Нижнетагильскому, Верхнесалдинскому, Висимо-Шайтанскому и др. [130, с. 70–72]. Вероятнее всего, народная драма сначала попадала на заводы с огромным потоком переселенцев, хлынувших из центральных и северных губерний на Урал в связи с начавшимся здесь строительством заводов в первые десятилетия XVIII в., а затем уже перекочевывала к уральскому крестьянству, которое имело постоянное и самое тесное общение с рабочим людом рудников и заводов.

Собиратель уральского фольклора В. П. Бирюков, много сделавший для восстановления и локализации текстов народной драмы на Урале, отмечал: «...не было прежде завода или сколько-нибудь крупного села, где бы ни ставили народную драму, переходя из дома в дом» [22, с. 144].

Своей основой народная драма обычно имела рукописный текст, завезенный откуда-нибудь, но разучивалась она в большинстве случаев со слов людей, хранивших ее в памяти, – конечно, не без наслоений, обусловленных местом и временем. Так, В. П. Бирюков установил, что в село Насадка Пермско-Сергинского района драма «Шайка разбойников» пришла из соседней деревни Ашмарина, а в Ашмарину – из Перми, переписанная там из чьей-то тетради; «Масленичный указ» – заключительная часть драмы – был привезен с Кусье-Александровского завода [22].

Устный способ передачи народных драм способствовал возникновению своеобразных очагов, или центров их бытования, где оформлялись региональные особенности и складывались местные традиции. Так, крестьяне, приписанные к южноуральским заводам, реже «ставили» известные драматические «пьесы» «Царь Максимилиан», «Шайка разбойников», но зато создавали свои, самобытные драмы – такие, как «Свадьба Пугачева», «Скоморошья игрища» и др. [67]. Отчасти это объяснялось относительно слабым притоком сюда населения из центральных районов. Своеобразными были драматические представления и среди оренбургского казачества: в действия народных драм здесь обычно вплетались масленичные указы. В селе Соновском Шадринского уезда, на территории которого находился

крупнейший на Урале Далматовский монастырь, была создана оригинальная пантомима «Великий грех водку пить», представлявшая собой острую сатиру на жизнь монахов [22]. В селах, примыкающих к Невьянскому и Нижнетагильскому заводам, народные драмы зачастую пели, поскольку здесь с начала XVIII в. существовала певческая традиция, родившаяся в Невьянской горнозаводской школе и получившая дальнейшее развитие в Выйском и Нижнетагильском училищах.

Самобытность созданных на Урале драм заключалась в том, что они отражали историю жизни и особенности быта *местного населения*. Не случайно в уральских драмах помимо общепринятых для русского репертуара персонажей народных драм – барина, старосты, слуги, появляется новое действующее лицо – заводчик. Несколько иной характер в уральской драме и у традиционного персонажа народных драматических представлений – крестьянского мужика. В его поступках, действиях больше решительности, непримиримости к своим угнетателям, чем в общерусских драмах. Особенно ярко это проявилось в народной драме «Скоморошья игрища». Действующие лица этого представления – заводчик, помещик, судья, палач и крепостные людишки, наряженные шутами-скоморохами. Суть драмы в том, что мужиков сначала обижает помещик, потом заводчик, а в итоге еще и судья, которому они решили пожаловаться, сказав, что им «с горя умирать придется». В ответ на это судья произносит: «Эй, мужики, больно стали вольные, бунтовщики вы крамольные» [212, с. 42].

В финальной части «Скоморошьях игрища», когда мужиков заставляют платить за коня и быка заводчика, они не выдерживают, хватают заводчика и помещика, кладут их вниз лицом на скамейки и бьют плетью с бычьими пузырями и погремушками, а сами скоморошат [212, с. 43]:

*Собирайте за быка, чем богаты пока:
Сорок плетей за сорок амбаров,
Сорок плетей за сухих тараканов,
Сорок плетей за ниши дровишки,
Сорок плетей за взяты излишки...*

Вовсе не случайно мужики в представлении надевают скоморошью личину: в символике народной смеховой культуры это означало обнажение правды, обличение мира.

Своеобразной по форме и содержанию была созданная на Урале комедия-игра «Бусары», которая разыгрывалась обычно в последний день Масленицы в селе Вновь-Юрмытском Камышловского уезда в 60-х гг. XIX в. В ней принимала участие группа молодых людей из 10–15 человек, съезжавшихся из ближайших деревень. Все они (бусары) одевались в красные рубашки, плисовые шаровары, сапоги, опоясывались длинными, с кистями, гарусными поясами, ходили в перчатках и с нагайкой в руке. Поверх рубашки перепоясывались крестообразно разноцветными шелковыми шальями, концы которых опускали по бокам. Спина тоже покрывалась шелковой шалью, два конца которой завязывались под подбородком, а два других затыкались за пояс. На голову надевали особую шапку с остовом из бересты, обшитую разноцветными ленточками в складку. Командир-исправник одевался в вышитый чиновничий мундир, на груди – медали-регалии. Исправник разъезжал на тройке со стражниками в солдатских шинелях, с соломенными жгутами в руках... При въезде в ограду по команде бусары спешивались и производилась маршировка: становились в ряды, ходили в ногу, ползали на четвереньках, ходили по-гусиному и пр. [22]. Учение не всегда проходило гладко. Вспоминая рассказы вернувшихся со службы солдат, участники представления разыгрывали обычную для старой армии расправу над провинившимся солдатом. «Но вот один из бусар не исполнил вовремя поворота – над ним суд. Приговорили: 20 плетей. Вышел казак, положил виновного на стег, один сел на голову, другой на ноги, третий стегал нагайкой. Получив порку, виновный снова ушел в ряды. Офицеру доложили, что нашли мертвое тело. Невдалеке на дровнях лежал мужик под пологом. Офицер распорядился: “Предать тело грешника матушке-земле сырой”. Этим все кончилось» [22, с. 123].

Пародийная, шуточная порка провинившегося солдата могла восприниматься зрителями и как вполне реалистическое зрелище, несмотря на то, что в руках у казака были соломенные жгуты. Включение в образную систему масленичного представления таких «ложных» материалов, как солома, береста, из которой сделаны шапки бусаров, было не случайно. Эти «антиматериалы» играли особенную роль в смеховых переодеваниях, создавая «изнаночный» мир. В христианской символике солома – знак ветхого, брэнного, греховного [184], поэтому ее присутствие считалось необходимым в последний день Масленицы, накануне Великого поста.

Однако в уральской игре даже использование «ложных» материалов не способствовало созданию смехового изнаночного мира. В поединке жизни со смертью побеждала смерть, которая в данном случае не рождала новую жизнь. Так смеховое зрелище под натиском вторгающейся реальности становилось трагическим.

Среди оригинальных драматических представлений, бытовавших на Урале, необходимо еще раз назвать пантомиму «Великий грех водку пить», которая подвергала пародийному осмеянию ханжество и лицемерие монахов. Изображенные в начале действия благочестивыми, устремившими свой взор к небу, с большими книгами в руках и проповедью на устах о великом грехе водку пить, в финале монахи предаются пьянству, «бешеным скаканиям и пляскам с девками в обнимку» [22, с. 95–96]. Языком народной смеховой культуры в пантомиме была выражена христианская идея о первом и последнем – о борьбе в человеке греховного и чистого, о возможности первому, святому, стать последним, греховным.

Как мы уже говорили, помимо оригинальных народных драм на Урале разыгрывались традиционные для общерусского репертуара пьесы: «Шайка разбойников», «Царь Максимилиан» и др. Особенно популярна была «Шайка разбойников». Вот краткий и далеко не полный перечень мест, где записаны тексты этой народной драмы и отмечены ее постановки: деревня Ватлашова Нижнесергинского района, села Сосновское Ольховского района, Насадка, Левшино, Верхние Муллы Пермско-Сергинского района, Меркушино Верхотурского района, Ницинское Ирбитского района, Завьялово Талицкого района, заводы – Мотовилиха, Добрянка, Очер, Пожва, Березовский, Каменский и др.

Но в постановке этой драмы допускались самые различные трактовки. В. П. Бирюков, сделавший запись «Шайки разбойников» в деревне Ватлашова и в селе Насадка, убедился в том, что пьеса представляла собой редкое сочетание двух драм: «Голый барин» (или «Мнимый барин») и «Об Алешке малом и барине голом». Созданная в среде оппозиционно настроенного крестьянства, она являлась острой сатирой на разоряющееся дворянство [22].

В селе Сосновском «Шайка разбойников» включала отдельные, значительно переработанные сцены из «Царя Максимилиана», в том числе новый финал. Он заключался в том, что после приказа Максимилиана казнить непокорного сына свита восставала против царя,

убивала его, а потом облачалась в рогожные «ризы» и устраивала пародийную «панихиду», явно являющуюся сатирой на церковь.

По воспоминаниям П. П. Бажова (записанным В. П. Бирюковым), он наблюдал в конце XIX в. в селе Левшино, неподалеку от Перми, такую картину: «Собирали чуть ли не со всего села лошадей, до 60–70 голов, их подпаивали водкой, чтобы они “не смотрели сентябрем”, запрягали гусем в большую лодку, в которую садились участники спектакля. Они так ехали по всей деревне, пели песни, гребя по воздуху веслами, атаман стоял на корме подбоченившись, брюхом вперед. Доехав до площади, останавливались, потом ставили спектакль» [22, с. 122]. Так начиналась народная драма «Лодка», или «Шайка разбойников».

Драма «Царь Максимилиан» разыгрывалась на Урале реже. По материалам В. П. Бирюкова, она исполнялась в селах Долговском, Петропавловском Шадринского уезда, на Березовском заводе, в Екатеринбурге и др. Наиболее подробное описание исполнения этой драмы оставил Д. Н. Мамин-Сибиряк в автобиографической повести «Сорочья Похлебка», посвященной жизни средней духовной школы – бурсы. Будучи сам воспитанником бурсы, Д. Н. Мамин-Сибиряк «...почерпнул из памяти все то, что испытал сам, видел и слышал» [62, с. 4].

«Любимой пьесой у нас была известная “Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольфий”, – вспоминал писатель. – Царя Максимилиана играл От-лукавого, который, по мнению всей бурсы, был отличный актер, а непокорного сына Адольфия изображал Жышло. Постановка такой незамысловатой пьесы требовала, однако, самого адского труда... Появлялся даже лес на сцене, а нарезанная бумага заменяла снег. Последняя декорация, впрочем, относилась и к другой пьесе – “Разбойники”» [152, с. 91].

Не ограничиваясь текстом драмы, воспитанники бурсы вставляли в пьесу по ходу ее исполнения сцены из собственной жизни. Одна из них называлась «Наказывать грешника». «Зрелище устраивалось обыкновенно после ужина. В коридорах расставлялись часовые, чтобы обеспечить себя относительно внезапного нападения Сорочьей Похлебки (инспектора бурсы. – А. К.). Вся публика образовывала широкий круг около трех кроватей, поставленных в ряд. На помосте стоял складной черный эшафот. Епископ, в красной рубаше и плисовых шароварах, ходил по кроватям с плетью в руках: он играл сегодня главную роль, то есть палача.

В другом углу, на возвышении из деревянных табуреток, сидел От-лукавого в какой-то белой мантии с бумажной короной на голове. Около него по бокам стояли телохранители. “Мои верные телохранители, приведите ко мне грешника Сорочья Похлебку”, – отдавал приказание От-лукавого. Верные телохранители отправлялись в коридор и через минуту на двух шнурках приводили самую большую крысу, какую только можно было найти в бурсацкой кухне. Крысу привязывали к столу и устраивали допрос. “Грешник, как тебя зовут?” – спрашивал От-лукавого. “Сорочья Похлебка”, – отвечал за крысу Патрон. На вопрос, чем занимаешься, крыса отвечала, что напрасно беспокоит учеников Пропадинского училища, со всех берет взятки, обкрадывает столовую и т. д. После допроса крысу торжественно отводили на место казни, а король снимал свою мантию и корону и вмешивался в остальную публику. Крысу привязывали за четыре лапы к “деревянной кобыле”, а потом королевский письмоводитель прочитывал королевский указ: “Грешник Сорочья Похлебка приговаривается его королевским величеством к смертной казни, во-первых, за то, что питается бурсацкими экземплярами, во-вторых, за то, что берет взятки, в-третьих, за то, что всем врет. Приказываем нашему королевскому палачу Ваньке Каину закатить Сорочьей Похлебке полтора плетей, а потом четвертовать”» [152, с. 75]. Потребность в подобного рода зрелищах остро ощущалась в различных социальных средах, потому что исполнители, как и зрители, активно участвующие в народных драмах, временно торжествовали освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов.

Весьма примечательно, что «Наказание грешника», по свидетельству Д. Н. Мамина-Сибиряка, могло разыгрываться не только в «Царе Максимилиане», но и вплетаться в ткань других народных драм. Отношение исполнителей к народной драме как к игре, ценность которой в непредсказуемости развязки, в возможности каждый раз менять состав участников и условия игры, по договоренности сокращать или включать новые эпизоды в текст, способствовало тому, что народная драма превосходно вписывалась в игровую стихию праздника. Так, народная комедия-игра «Бусары» являлась органической частью цельного масленичного представления, прочно связанной с другими увеселениями и в момент исполнения, и после. Завершалась комедия-игра настоящими масленичными угощениями (с бли-

нами, спиртными напитками) и настоящими масленичными увеселениями (катанием с горы, шуточными обливаниями). Участие зрителей вместе с актерами в итоговых общих пирах, плясках, песнях, драках, взаимоугощениях и взаимоодариваниях есть, по словам М. М. Бахтина, «выражение подлинного демократизма фольклорного театра-праздника – идеальной модели духовного единения людей» [Цит. по: 123, с. 43].

Приведенные сведения, касающиеся бытования народной драмы на Урале, говорят о прочной генетической связи этого типа зрелищной культуры с обрядовой жизнью народа. Время исполнения народных драматических представлений было строго приурочено к праздникам. Сам «спектакль» становился частью развернутого обрядового действия, будь то святочный или масленичный «сезон», наконец, в представлении участвовало зачастую все село – «толпы народа», при этом граница между исполнителями и зрителями всегда была четко выражена, в отличие от рассмотренных ранее обрядовых игрищ туземного происхождения. На близкое родство народной драмы с обрядом обратил внимание Д. С. Лихачев: «Как и во всяком обряде, художественное настоящее время народной драмы было не изобразительным настоящим, а подлинно настоящим, – отмечает ученый. – Театральное же представление принципиально отлично и от обрядового действия, и от народного представления, близкого карнавалу» [142, с. 243].

1.3. Ярмарочно-балаганный театр

До сих пор мы рассматривали театральные традиции, родившиеся преимущественно в патриархальной крестьянской среде: народная драма хотя и исполнялась в городе, заводском поселке, тяготела все же к традиционному крестьянскому фольклору.

Бурное развитие горнозаводской промышленности способствовало быстрому росту на Урале городов, формированию в XVIII в. особого типа поселений – горнозаводских центров [272], вызывало оживленную торговлю между городом и деревней, что увеличивало число *ярмарок*.

Городская среда была весьма далека от патриархальной величавости, эпической целостности. «Это был, – как отмечает В. Н. Прокофьев, – какой-то типологически “нечистый” фольклор, который отчетливо обнаруживал свою вторичность по отношению к исконному (крестьянскому) и который при желании можно было бы назвать

“вторым фольклором”, если бы тут же не обнаруживалась и другая его вторичность по отношению к учено-артистической культуре, чьим “сниженным фоном”, упрощенным, варваризированным вариантом он мог быть представлен столь же не обосновательно и определен как “вторая культура”» [Цит. по: 123. с. 45].

Центром формирования народных театральных традиций города являлась городская площадь, или ярмарка, которая, по точному выражению А. Ф. Некрыловой, была тем «резервуаром, куда сливались разные по времени возникновения виды народного искусства, создавая особый мир городской праздничной площади со своей особой атмосферой, эстетикой, стилистикой» [165, с. 113].

Не было на Урале города, заводского поселка, где бы ни проводилось торга, ярмарки. Если почему-то торг сокращался, как в Верхотурье после закрытия в 1763 г. здесь таможни, то жизнь города затихала и рост его прекращался. Чем богаче и разнообразней была ярмарка, тем более широкий размах приобретало и гулянье. Наиболее крупными на Урале были Ирбитская, Крестовская, Троицкая, Шадринская ярмарки. По сведениям Е. Вердеревского, в Ирбите во время ярмарки бывало свыше шестидесяти тысяч жителей, тогда как все остальные одиннадцать месяцев – меньше тысячи [42, с. 23].

Д. Н. Мамин-Сибиряк, во многих произведениях которого ярко и сочно воспроизведена жизнь Ирбитской ярмарки в середине позапрошлого века, писал: «Оно кажется с первого разу, что все ярмарки похожи одна на другую, как две капли воды: Ирбит – та же Нижегородская, только посыпанная сверху снежком, а выходит то, да не то. Любопытное местечко этот Ирбит, поелику здесь сходятся вплотную русская Европа с русской Азией...» [152, с. 233]. «Здесь толпились англичане, немцы, французы, американцы, итальянцы, армяне, евреи и тот специальный ярмарочный люд, который трудно подвести под какую-нибудь национальность» [152, с. 241].

На Ирбитской ярмарке выступали многие известные в то время артисты. Так, зимой 1833 г. в Ирбите, а после в Екатеринбурге и Перми выступал Амфим Баум, «фокусник и фигурант», или, как он себя именовал, «профессор магии, физики, фантазмагии и ученик знаменитого Пинетти». «Этот же самый Амфим Баум... в Москве забавлял своими магическими штуками тамошнюю чернь, собиравшуюся к нему во временный лубочный амфитеатр, под Новинском, с платою по 10 копеек серебром с человека» [211, с. 354].

В феврале 1834 г. на Ирбитской ярмарке, а также в Екатеринбурге давала свои «блистательные представления отличной верховой езды и волтижирования труппа волтижеров из компании известного в Санкт-Петербурге и Москве Киарини» [211, с. 355].

В 1866 г. в уральских городах и на ярмарках гастролировала труппа волтижеров из Австрии под дирекцией Э. Беранека, которая показала великолепное представление, состоящее из сирийских игр, живых картин, а также комической пантомимы «Волшебная табакерка, или Пьеро Живописец».

В 1874 г. труппа Г. Филиппа из Парижа показала посетителям Ирбитской ярмарки и жителям Екатеринбурга (в теплом балагане на Кафедральной площади) большое представление в пяти отделениях. В нем принимал участие «профессор магии» Левье Галюше.

В 1883 – 1886 гг. по городам и ярмаркам Урала гастролировала известная в России итальянская труппа И. Труцци, состоявшая из 20 человек «взрослого персонала» и 20 детей. «В программе были воздушные представления, гимнастические упражнения, различного рода сальто-мортале на лошадях, историческая пантомима “Взятие турецкой крепости Карса”, в которой приняли участие до 130 действующих лиц в национальных русских и турецких костюмах; в заключение был сделан большой маневр на восьми лошадях четырьмя дамами и четырьмя кавалерами», – так писала о гастролях газета «Екатеринбургская неделя» в 1883 г. [Цит. по: 123, с. 48].

Таков краткий и, конечно, далеко не полный перечень иностранных трупп, выступавших на уральских ярмарках в XIX в. Имена же многих ярмарочных русских артистов остались для нас неизвестными. Так, «Екатеринбургская неделя» в 1879 г. упоминала о приехавшей на Покровскую ярмарку (под Камышловом) труппе акробатов, кукольных комедиантов, бродячих музыкантов и именуящем себя драматическим актером Козлове-Каменском. Неизвестно имя фокусницы, которая в 1880–1881 гг. поражала посетителей Ирбитской ярмарки тем, что позволяла запрятать свою голову на замок в особо устроенный станок и затем освобождалась из этого станка.

Таким образом, народной смеховой культуре в условиях ярмарки приходилось существовать параллельно с профессиональным напарником – цирком, театром, чего не было в традиционной крестьянской культуре. Это обогащало народных потешников, ориентировало

на разнообразие театрально-игровых форм. На Крестовской ярмарке, например, по воспоминаниям А. К. Молчанова, в середине XIX в. часто исполнялись небольшие номера «...то циркового, то театрального характера. Из чисто цирковых были такие: несколько человек с большой натугой выносят внушительные по размерам штанги. Выходит лицо, изображающее силача с налитыми буграми мышц. Поднимает, не может, уходит. После этого распорядитель кричит: “Эй, Ванюшка, убери штанги!” Выбегает малыш, подхватывает штанги и убегает. Гомерический хохот. Другая сценка напоминает святочную игру, исполняемую в крестьянских избах под названием “Бесовская кобылка”: два человека изображают коня – голову и ноги. Садится барин, люди разбегаются и барин падает; невероятный хохот. Так ему, барину, и надо» [Цит. по: 123, с. 50].

Обязательным атрибутом уральской ярмарки, как и повсюду в России, был *театр Петрушки*. На протяжении всего спектакля Петрушка лупит купцов, городовых, неистово выкрикивая под охрипшую шарманку: «Кар-р-раул, ограбили! Утащили шапку на меху, да шубу на меху из гусиных лапок, да железную трубу от серебряного самовара, да прошлогоднего снегу воз, да два фунта дыму... Ой, батюшки, ограбили!». В одной из сценок, в которой высмеивался полицейский, тот всячески пытался схватить весельчака-пропойцу, наконец, просто ударить его, и всякий раз промахивался, а весельчак хохотал и приговаривал: «Тырра-тырра, не попал! Тырра-тырра, не попал!». В представлениях Петрушки получила отражение идея карнавального развенчания, осмеяния того, кого боялись, кому должно подчиняться.

В конце XIX в. представления петрушек привлекали зрителей гораздо меньше. Столкновение традиционных форм культуры с профессиональным искусством, необходимость творить в новых условиях промышленного города – все это приводило к рождению новых зрелищных форм, связанных с раешными панорамами, представлениями балаганных дедов и т. д.

В 1882 г. корреспондент из Осы сообщает в «Екатеринбургской неделе» о местной ярмарке: «Во время ярмарки для развлечения собравшегося народа на площади был устроен балаган с неизбежным Петрушкой, и тут же показывались диковины для Осы: верблюд двугорбый и фантазмагорические картинки в ящике. Последние, хотя плохи по отдельности и выбору сюжетов, но все же для народа – но-

винка, и причем новинка приятная и более полезная для просвещения, чем обычное кривляние кукол и самих Петрушек» [197, с. 359]. По всей вероятности, речь в этой заметке идет о райке, описание которого есть у Д. А. Ровинского: «Раек – это небольшой, аршинный во все стороны ящик с двумя увеличительными стеклами впереди. Внутри него перематывается с одного катка на другой длинная полоса с доморощенными изображениями разных городов, великих людей и событий. Зрители, “по копейке с рыла”, глядят в стекла – раешник передвигает картинки и рассказывает присказки к каждому новому номеру, часто очень замысловатые» [197, с. 360].

По типу соотношения изобразительной части и словесного текста раешное представление очень напоминает медвежью потеху, в которой важны не движения медведя сами по себе, а комментарии к ним скомороха-медвежатника. Так и раешные картинки. «Сами по себе большей частью не имеют никакого значения, – писал И. Е. Забелин, – но получают совершенно неожиданные краски при бойком, метком, а иногда и весьма остроумном пояснении» [91, с. 308].

Нередко комментарии раешника, да и сами картинки носили непристойный характер, как это следует из корреспонденции ирбитчанина в «Екатеринбургской неделе»: «В одном месте показывали морского человека, Аврору или прекрасную Галатею, Александровский сад, большой живот, голову, висящую в воздухе, и многое другое, от чего образованной публике было не по себе, зато простой народ от увиденного и тем более услышанного был в восторге» [Цит. по: 91, с. 310]. Возможность некоторой непристойности сюжетов и картинок была заложена в самой природе массовых народных увеселений. Праздничная раскрепощенность участников ярмарки и гулянья позволяла зрителям требовать запретных тем, разговоров, а актерам-потешникам использовать эту потребность, заполучать публику включением таких картин и прибауток, рассказ о которых не всегда, был удобен для печати. По мнению Ю. М. Лотмана, «фривольная тематика, воспринимаясь аудиторией именно как запрещенная в других условиях, способствует переключению ее в игровое поведение, очерчивает вокруг действия круг, внутри которого имеет место особое поведение, нормы его не распространяются на внележащий обыденный мир» [Цит. по: 123, с. 52].

Дольше всего на уральских ярмарках продолжали существовать балконные зазывалы, или *балаганные деды*, последние выступления которых относятся к советскому времени. Об одном из них местный краевед С. Захаров вспоминал так: «Представления на Шарташском рынке начинались с того, что на специальном балкончике (над входом в балаган) появлялся старик-зазывала. Всякими шутками-прибаутками зазывала приглашал народ на представления (в день 15–20 раз). В зрительный зал мы попадали редко, зато бесплатное зрелище на балкончике готовы были смотреть часами. Старикан рассказывал, как он окончил восемь классов гимназии за полчаса, то есть прошел сразу по всем классам и даже погулял еще в коридоре. Иногда старикан пел частушки про попа и попадью, про помещика и помещицу. Аккомпанировал ему “оркестр”, состоящий из гармониста и клоуна Жана. За рубль же можно было посмотреть кукольную комедию с участием Петрушки. Особенно мне нравилось, как Петрушка лихо лупил купца, городского, черта. Надо сказать, что артисты в балагане были талантливые... Но от эпохи они явно отставали. Вскоре зрители перестали восторгаться шутками старикана, Петрушки...» [95, с. 3].

Как правило, круг тем и образов у балаганных дедов был узок, все они были взаимосвязаны и поданы в одном ключе: гиперболизированные образы обжор и пьяниц, перевернутый мир вещей, одновременная чрезмерная брань и хвала, фамильярность, комическое саморазоблачение. В этом было, с одной стороны, проявление особо разгульного, карнавального смеха, особой стихии народного общественного веселья, а с другой – зависимость и потакание вкусам «среднего» массового посетителя гуляний. Балагурство балаганных дедов, которое по мнению Д. С. Лихачева, было одним из пережитков нерусского смехового мира, в XIX в. трансформировалось в смех ради смеха, в лишенное какого бы то ни было сатирического начала шутовство [142, с. 357].

Таким образом, в искусстве уральских раешников, балаганных дедов, балконных зазывал – типичных представителей русого ярмарочно-балаганного театра – явно прослеживались традиции скоморошества, которые, по словам Ю. А. Дмитриева, исследовавшего явление позднего скоморошества, продолжали развиваться и видоизменяться в XVIII–XIX вв. [77].

Рассмотренные нами различные ритуализованные формы календарных праздников, скоморошья игрища, народные драмы и комедии,

представления раешников, Петрушки, балаганных дедов при всех присущих им различиях как генетического порядка (корни одних следует искать в далекой древности, другие возникли в XVIII–XIX вв.), так и содержательного обнаруживают глубинное сходство, основанное на театрально-игровой природе рассматриваемых форм, и являются частями единого целого – русского фольклорного театра, для которого были характерны своя универсальная структура, своя система выразительных средств, определенным образом руководящая зрительской реакцией, свой «мир персонажей» и свой «мир сюжетов».

Историческая и этническая конкретность каждой культуры определяет ее развитие в самобытной форме. Для игровых явлений уральского фольклора это выразилось в том, что они имели собственный «список» персонажей, несколько отличающийся от русской традиции вообще. На первом месте в уральском списке действующих лиц стоит скоморох – святочная ли это потеха, народная игра, сказка или народная драма. Присутствие в них обобщенного персонажа (скомороха) было почти ритуально необходимым до конца XIX в. Другим своеобразным персонажем театрально-игровых зрелищ на Урале был заводчик (в русской традиции, как известно, присутствовал только барин-помещик). В уральском списке действующих лиц есть и национальные типы (татары, башкиры, русские украинцы, казаки) – так сказалась полиэтническая среда.

Уральская традиция в культуре рассматриваемого периода обозначилась не только в особом «списке» персонажей, но и в том, что «мир персонажей» был более обширным и разнородным. «Мир сюжетов» театрально-игровых форм уральского фольклора тоже формировался под влиянием местных традиций. При этом на территории Урала складывались даже своеобразные очаги культуры со своей локальной тематикой, где сюжеты для праздничных игрищ, народных драм черпались из местной жизни. Так, на Урале были созданы самобытные народные комедии и драмы «Бусары», «Скоморошья игрища», «Свадьба Пугачева», пантомима «Великий грех водку пить».

В развитии ярмарочно-балаганных форм культуры региональные отличия играют несущественную роль. Отстраненность ярмарки от обрядовой жизни народа, а также кочевой и подвижный характер малых зрелищных форм лишали эту часть культуры местного своеобразия и обеспечивали ее однотипность в рамках русского фольклорного театра.

Глава 2. Крепостной и любительский театр на Урале

2.1. Особенности крепостного театра на Урале

Феномен крепостного театра – целого пласта русской театральной культуры – изучен совершенно недостаточно как в теоретическом плане, так и в масштабах отдельных регионов. В большей степени исследованы крепостные театры Москвы, Петербурга, центральной полосы России [82, с. 103]. Урал же до сих пор находится за пределами внимания историков театра, несмотря на то, что в опубликованном в 1957 г. краеведческом исследовании уральского писателя Ю. М. Курочкина есть ценные сведения об истории крепостного театра в селе Ильинском, прослеживается вероятная цепочка возможных очагов крепостных театров в строгановских вотчинах (Очер, Усолье), обращается внимание на своеобразные условия существования крепостных театров на Урале. Из работ местных краеведов необходимо назвать также исследования П. М. Казанцева, где содержатся интересные материалы о театре В. А. Всеволожского в Пожве [110], очерского краеведа А. В. Нецветаева, составившего летопись местного театра крепостных служащих, и статью П. А. Огибенина, посвященную Ильинскому театру [176].

Местные краеведы внесли определенный вклад в дело изучения крепостного театра на Урале. Но выявлены далеко не все очаги театральной культуры, сведения о некоторых театрах довольно скудны, эпизодичны, не дают полного представления о бытовании того или иного театра на территории Урала. Нет и обобщающего исследования об уральском крепостном театре, хотя потребность в такой книге назрела уже давно. В связи с этим нами предпринята попытка на основе источников, впервые вводимых в научный оборот, и уже опубликованных материалов дать целостную картину развития крепостного театра на Урале, рассмотреть это явление на фоне русской театральной жизни.

Для начала следует познакомиться с владельцами уральских крепостных театров. По сравнению с Европейской Россией господствующее сословие на Урале было малочисленным. Земля, заводы и леса являлись собственностью казны и нескольких десятков крупных заводчиков-помещиков. Начиная с середины XVIII в. эти магна-

ты, среди которых были и владельцы театров (Демидовы, Строгановы, Всеволожские), на Урале не жили. Так, из сорока одного помещика-заводчика, чьи заводы и вотчины находились в Пермской губернии, лишь двое проживали в 80-е гг. XVIII в. в провинции, остальные либо появлялись здесь ненадолго, либо вообще ни разу не бывали в своих владениях. Основную часть жизни они проводили в Москве, Петербурге, различных городах Европы.

Уральские помещики-заводчики, владельцы крепостных театров, были по-своему выдающимися людьми – им суждено было сыграть заметную роль в общественной и культурной жизни России. Прежде всего это относится к представителям династии *Строгановых* – крупнейших землевладельцев, первыми осевшими на Урале в начале XVI в. Граф Александр Сергеевич Строганов (1733–1811), по-европейски образованный человек, был президентом Императорской Академии художеств, директором Публичной библиотеки, организатором общества печатания книг и переводов. Как и многие вельможи екатерининского века, граф имел пристрастие к домашнему любительскому театру. В молодости он сам принимал участие в любительских постановках. Так, в письме графини М. А. Строгановой графу А. Р. Воронцову от 23 августа 1767 г. сообщалось, что готовится комическая опера Монсиньи «Король и фермер» (на текст Седена), в которой роли будут распределены следующим образом: граф Ю. Н. Бутурлин будет исполнять роль Ричарда, его жена – роль матери, М. В. Барятинская – роль Женни, граф А. С. Строганов – короля [138, с. 269]. Зимой любительские спектакли устраивались обычно во дворце А. С. Строганова, выстроенном по проекту Варфоломея Растрелли. Родственник графа И. М. Долгорукий, вспоминая о постановке оперы Далеярака «Нина», которую А. С. Строганов попросил исполнить по случаю своих именин 23 ноября 1789 г., писал, что «...публика собралась довольно многолюдная, а наипаче отборная. Все бояра, иностранные дипломаты были на этом спектакле. Я играл отца. Жена моя – Нину, любовника – Муравьев. Оркестром руководил Бортнянский, хоры были из придворных певчих» [79, с. 71]. Летом все увеселения переносились на дачу, «где по желанию графа звучала роговая музыка, выступал оркестр скрипачей. По воскресным дням Строганов разрешал отворять свой сад для прогулки и слушания музыки простому народу» [79, с. 73]. В петербургских кругах граф был

известен своей особой «строгановской» независимостью, стремлением к гуманным поступкам. Сохранилось письмо А. С. Строганова к своему пермскому управителю Сергею Климову от 22 февраля 1786 г., в котором четко изложены его гуманистические взгляды: «Во всех твоих предприятиях и расположениях помни, что ты сердцу моему ни спокойствия, ни же удовольствия сладкого принести не можешь, когда хотя б до миллионов распространил мои доходы, но судьбу бы человеческую через то мог отягчить; и в таком случае позволяю тебе предпочесть моим выгодам выгоды тех людей, коим я должен и хочу быть более отцом, нежели господином. Усердие без сего правила есть токмо подлое угождение господской гордости, из собственного своего честолюбия, в чем нередко человек и сам себя обманывает. Почему и должно таковые в себе движения рассматривать беспристрастно и быть справедливым делителем меж угождением господину и успокоением его людей. Если всегда будешь человеколюбив и честен, то я всегда буду как теперь твой друг – Граф Александр Строганов» [Цит. по: 123, с. 59]. По стилистике письмо Строганова явно напоминало литературное произведение, в котором автор отождествлял себя с благородным, добродетельным персонажем, каким не всегда являлся в жизни. «Для прусского XVIII в. исключительно характерно то, что дворянский мир ведет жизнь-игру, ощущая себя все время на сцене», – отмечал Ю. М. Лотман, исследовавший поэтику бытового поведения русского дворянства [Цит. по: 123, с. 59].

Стремление построить свою жизнь по образцам высокодуховных и мужественных героев античности в гораздо большей степени было свойственно сыну Александра Сергеевича – графу Павлу Строганову (1774–1817). Как и отец, он получил прекрасное образование. Его домашним учителем был французский философ и революционер Жильбер Ромм, который жизнью и особенно смертью своей повторил подвиг античного героя – приговоренный к гильотине, он сам себя заколол. Под влиянием Жильбера Ромма Павел Строганов создает собственное амплуа героя и даже присваивает себе новое имя – Очер. Это произошло в Париже в дни Великой французской революции, где Павел Строганов оказался вместе с Жильбером Роммом и крепостным архитектором Андреем Ворониным. Пятнадцатилетний Строганов посещал якобинский клуб «Друзья народа» и даже стал его секретарем. Однажды Павел записал речь Робеспьера и дал оратору распи-

саться под ней, а затем скрепил автограф своей подписью – Очер. Этот сюжет из жизни Павла Строганова лег впоследствии в основу незавершенного рассказа Ю. Н. Тынянова «Гражданин Очер» [249]. «Отчего он назвал себя Очером? – спрашивал Тынянов. – Может быть, оттого, что внезапно вспомнил в этом длинном четырехугольном зале очерские здания, где делали железо? Или потому, что был ранний час, как тот, когда они приехали в Очер? Или просто в такой час нужно быть с родным человеком? И он взял для этого не имя человека, а имя места – имя близкое, надежное. В этом месте делали железо. И он стал гражданином Очер» [249, с. 259].

Впоследствии гражданин Очер стал ближайшим сотрудником, «молодым другом» Александра I в начале его царствования. Однажды Павел Строганов произнес в Негласном комитете речь, которая многих поразила. Строганов умолял Александра Павловича «пренебречь дворянами и опереться на крестьян, крестьян, которые удивят мир своими талантами. Следует немедленно дать крестьянам свободу. Надо дать почувствовать крестьянам наслаждение свободой и собственностью и сделать это тотчас. Нужно запретить распоряжаться крестьянами без земли, ибо от земли они неотторжимы» [249, с. 260]. В рамках своего амплуа – мужественного, благородного борца за справедливость – Павел Строганов оставался и в период Отечественной войны 1812 г. Подвиг талантливоего генерала русской армии, дошедшего до Парижа, был воспет в стихах А. С. Пушкина. В импровизированном «спектакле» гражданина Очера нашлось место и для дружбы с молодым профессором нравственных и политических наук Александром Петровичем Куницыным, который за вольнодумство был уволен из лицея и стал «непременным консультантом» у Строгановых. В соавторстве с Куницыным Павел Строганов стремился учредить собственные законы, более демократические и справедливые, чтобы облегчить участь своих подданных. В результате в строгановских владениях создавалось «государство в государстве», довольно замкнутая совершенствующая сама себя хозяйственная система.

В своем уральском «государстве» Строгановы не заводили крепостных театров. Это противоречило бы тем принципам, которых придерживались в течение своей жизни, борясь против рабства и несправедливости, Павел Строганов, его отец граф Александр Сергеевич и жена Софья Владимировна. Но не признать опосредованного

влияния представителей этой династии на появление театров в Ильинском, Очере, Усолье было бы несправедливо. Театры здесь создавались по личной инициативе крепостных служащих, обязанных своим воспитанием, образованием, приобщением к искусству славящимся меценатством Строгановым.

Неменьший интерес представляют и потомки знаменитой горнозаводской династии *Демидовых*, родоначальниками которой явились тульские оружейники Никита и его сын Акинфий – основатели первых заводов на Урале. В отличие от Никиты и Акинфия, крепко сидевших на своих заводах, людей целеустремленных, энергичных, предприимчивых, их потомки проживали в Москве и Петербурге, исколесили вдоль и поперек Европу, заводами управляли через приказчиков и поверенных.

На всю Россию прославился своими чудачествами Прокофий Акинфиевич Демидов (1710–1786). Устраивая свою жизнь по модели многоактного спектакля, в котором он был верен выбранному для себя амплу чудака, балагура, шутника, Прокофий Акинфиевич любил «играть» на виду у всей Москвы, потешая праздную публику, например, тем, что «...ездил в колымге, окрашенной ярко-оранжевой краской, цугом. Цуг состоял из двух маленьких лошадей в корню, двух огромных – в середине, с фореитором карликом, и двух также небольших лошадок впереди, но с фореитором такого высокого роста, что длинные ноги его тащились по мостовой. Ливрея лакеев вполне гармонировала с удивительной упряжью: одна половина была сшита из золотого галуна, другая – из самой грубой сермяги; одна нога лакея обута в шелковый чулок и лакированный башмак, другая в онучи и лапоть. Когда считалось шиком носить очки, Прокофий Акинфиевич надел их не только на свою прислугу, но даже на лошадей и собак» [175, с. 75].

О Прокофии Акинфиевиче, его всевозможных забавах и потехах распространено было много слухов, анекдотов, легенд. Относиться к этому можно по-разному. Можно оценивать как самодурство, чудачество богатого барина и только. А можно заметить в шутовстве Прокофия Демидова глубинную связь с народными смеховыми традициями, с традициями скоморошества. Не случайно, по-видимому, и текст рукописи сборника Кирши Данилова оказался у Прокофия Акинфиевича. Многие шутки Прокофия были направлены против знатных и титулованных особ. «Вынес ли он какое-нибудь унижение

от знати или просто в нем еще было много “мужицкой кости”, как в сыне тульского крестьянина, – писал биограф рода Демидовых В. В. Огарков, – но только Прокофий питал, несомненно, неприязнь к дворянам» [175, с. 76].

Роль чудака, которую совершенно сознательно проигрывал в своей жизни Прокофий Демидов, часто не совпадала с его человеческой сущностью. Сохранились интересные письма Прокофия Акинфиевича Демидова к его сыновьям, зятю и любимой дочери, бывшим на уральских заводах. В них часто мелькают остроумные и ядовитые замечания, немало достается и «сильным мира сего» [175, с. 79]. Как заводчика его отличало довольно гуманное отношение к рабочим. В письмах к своим детям он просил не принуждать крестьян насильем к работе и поручал переговорить с «генералом Вяземским, посланным для разбора дела (о волнении 1763 г. – А. К.), чтобы он не доводил крестьян до разорения» [175, с. 78]. Прокофий Акинфиевич оказался и первым крупным благотворителем из рода Демидовых, в частности, на его пожертвования были выстроены московский Воспитательный дом, петербургское Коммерческое училище.

Его племянник, Николай Никитич Демидов (1773–1828), один из первых в своем роду завел домашний театр в Москве, актеров для которого искал и на уральских заводах, затем основал свой театр во Флоренции.

Крепостной театр в середине XIX в. был и у полковника Петра Алексеевича Демидова, который послужил прототипом полковника Додонова в повести Д. Н. Мамина-Сибиряка «Доброе старое время» [149]. Единственное упоминание о домашнем театре Петра Алексеевича имеется у академика А. Безобразова, обозревавшего в 1867 г. Ревдинские заводы. В частности, о Бисертском заводе он пишет: «Главная причина расстройств – крайняя беспорядочность в заводоуправлении. Огромные суммы денег были брошены на всякого рода увеселительные заведения (в том числе домашний театр), возведение и содержание которых господствовало над всякими хозяйственными расходами» [10, с. 69].

В установление хронологических рамок существования театра определенную ясность вносит замечание Н. К. Чупина: «До прошедшего 1873 г. владельцем Бисертского завода, равно как и прочих округов, заводов Ревдинского округа, был полковник Демидов. Но лет

двадцать назад заводы стали приходить в расстройство, год от года усилившееся, и потому были взяты в опеку» [279, с. 321]. Таким образом, время жизни Бисертского театра с полным основанием можно отнести к 40–50-м гг. XIX в. Согласно «Родословной рода Демидовых», владельцем Бисертского завода Ревдинского округа действительно был полковник Петр Алексеевич Демидов, любитель всякого рода потех и развлечений, написавший в 1820 и 1821 гг. две книги об увеселительных огнях [70, с. 5].

По описанию Д. Н. Мамина-Сибиряка, домашний театр П. А. Демидова представлял собой «совсем отдельное здание, строенное по специальному плану. Маленькая сцена походила на игрушку – вымощена она была так высоко, что музыканты сидели совсем в яме. Партера не было, а для публики назначался полукруг лож. Вся обстановка этой затеи поражала роскошью. Стены и потолок расписаны в голубовато-сером тоне, с серебром; да такой же занавес с довольно смелым мифологическим сюжетом – Венера рождалась из серебряной пены; ложи отделены между собой драпировками из тяжелого китайского шелка, в простенках опять шелковые полосы – одним словом, театр хоть куда. Уборная примадонны походила на бонбоньерку, выложенную серебристым атласом» [152, с. 327].

Известно, что П. А. Демидов имел свой оркестр из 25 человек под управлением капельмейстера итальянца Неметти. «Музыканты были набраны из своих крепостных и всюду сопровождали владыку», – отмечает Д. Н. Мамин-Сибиряк [152, с. 301].

Оркестры из крепостных создавали на Урале и другие заводчики. Основание одного такого оркестра в Богословском горном округе восходит к 1760–1791 гг. – ко времени владения этими заводами купца М. М. Походяшина и его сыновей. С переходом заводов в казну музыканты не были распущены, хотя возникли серьезные трудности, связанные с их содержанием. Путешественник Эйрие, побывав на одном из блестящих балов в Богословском заводе, с восторгом вспоминал: «Можно было совсем забыть, что находишься в такой глуши: и танцы, и музыка, в которых участвовали дарования ссыльных рудокопов, вполне напоминали метрополию» [289, с. 25]. По данным Н. К. Чупина, богословских музыкантов охотно приглашали по случаю каких-либо праздников достаточно отдаленные Кушвинский и Нижнетагильский заводы [279, с. 185].

В начале 40-х гг. XIX в. оркестр прекратил свое существование, так как появилось «Дело, произведенное высочайше учрежденною следственной комиссией по 36 пункту доносов мастерового из бродяг Ивана Разсушина. Об унтер-шихтмейстере Мещерских и мастеровых, занимаемых в Богословском заводе музыкою и пением. Начато 3 июля 1840 г., кончено 18 октября 1840 г.». Из доноса «мастерового из бродяг» Ивана Разсушина известно, что «горный начальник для собственных прихотей содержит самых лучших из мастеровых, молодых, годных работников и при том семейных, для игранья музыки 18 человек, которые только в праздничные дни, или когда пожелает иметь музыкальное занятие; а наперед сего они считались на вакансиях, положенных штатом певчих» [Цит. по: 123, с. 64]. Так, унтер-шихтмейстер Иван Андреевич Мещерских, 46 лет, «музыкантом был с мая 1827 г., причем с этого дня по октябрь 1828 г. он числился конюхом при конюшне и получал жалованье деньгами от 5 руб. 50 копеек до 6 руб. 80 копеек и по 2 пуда провианта в месяц» [Цит. по: 123, с. 64]. Примерно то же было и с остальными музыкантами.

Призванное к ответу заводское начальство создание оркестра объясняло тем, что в крае, «столь удаленном и уединенном, совершенно обиженном в средствах общежития и особенно тяжелом для здоровья и службы», необходимо «иметь возможность доставить служащим в нем сколько-нибудь приятных препровождений времени, а между молодыми офицерами в свободное от службы время развивать и утверждать расположение к изящным и просвещенным развлечениям, которых они здесь лишены более, нежели где-либо, и тем предупредить наклонности грубые и вредные для нравов и самой службы» [Цит. по: 123, с. 64].

Столь благородные замыслы горных начальников часто оборачивались для музыкантов трагедией. Так, Д. Н. Мамин-Сибиряк в очерке «Город Екатеринбург» приводит воспоминание бывшего капельмейстера И. А. Мещерского. «Как-то у Тита Поликарпыча (Зотова, известного екатеринбургского богача. – А. К.) играли, – рассказывал 90-летний старец, – он стоит на балконе, а мы в саду играем... Любил русские песни Тит Поликарпыч и за каждую песню бросал с балкона оркестру по сотенной: сыграли десять песен и получили тысячу рублей. А Глинка (начальник горных заводов Уральского

хребта. – А. К.) развеселится и курьеров сейчас в Богословск или Златоуст, где были свои оркестры. Ну, на тройках и мчат музыку, куда велит Глинка. Танцевали тогда мазурку часов до шести... Музыканты в обморок падали, а бал с девяти часов вечера до шести утра» [148, с. 271].

Неизвестно, что именно побудило «мастерового из бродяг» Ивана Разсушина обратиться с доносом к начальнику горных заводов Уральского хребта В. А. Глинке, но оркестр прекратил свое существование.

По немногочисленным сведениям, крепостной театр существовал и на Верхнеиргинском заводе. Инициатива его создания принадлежала Иосифу Яковлевичу Меджеру, работавшему некоторое время управляющим на заводах купца Кнауфа. В 1809 г. сибирский просветитель П. А. Словцов, посетивший Верхнеиргинский завод, писал в письме к брату: «Партер и сцена у Меджера так устроены, гардероб так достаточен, а в кулисах столько перемен, что по части сей театр мог быть придворным хана Бухарского» [213, с. 4]. Упоминание о существовании у И. Я. Меджера театра в первой четверти XIX в. мы встречаем и в других источниках: «...Меджер распоряжался Верхнеиргинским заводом много лет и успел разбить там сад в английском вкусе, завел домашний театр и библиотеку» [161, с. 377]. Но каким был этот театр, долго ли существовал, кто в нем играл и что ставили на сцене, каково участие самого И. Я. Меджера в этом предприятии – на все эти вопросы ответов пока нет.

Владельцем крепостного театра на Урале был и Всеволод Андреевич Всеволожский (1769–1836) – представитель известного старинного рода *Всеволожских*, берущего свое начало от князей Смоленских – потомков легендарного Рюрика. Он был сыном пензенского воеводы, погибшего в 1774 г. при взятии города войсками Пугачева. В 1797 г. после смерти бездетного дяди В. А. Всеволожский унаследовал земли, поместья, заводы и промыслы в девяти уездах пяти губерний. Одна только Пермская вотчина состояла более чем из 600 тысяч десятин земельных угодий. В нее входили Усольские соляные промыслы, Пожвинский чугунолитейный и железоделательный завод [162, с. 29–30]. Став, таким образом, одним из крупнейших уральских землевладельцев-заводчиков, он вышел в отставку, однако до осени 1812 г. продолжал постоянно проживать в Москве. С приближением

армии Наполеона покинул столицу и переехал сначала в Казань, а оттуда на Урал, в заводской поселок Пожву, где в то время находилось главное правление вотчины. С декабря 1814 г. по август 1817 г. В. А. Всеволожский с семьей почти безвыездно жил в Пожве. В этот период им и был создан крепостной театр.

В 1818 г. В. А. Всеволожский, забрав с собой труппу уральского театра, поселился в Петербурге и до последних своих дней проживал или в столице, или в родовом имении Рябово.

Как в Москве, так и в Петербурге В. А. Всеволожский находился в центре культурных событий. По воспоминаниям современников, он был страстным театралом, и в 1805–1807 гг. его даже прочили на должность директора московских театров. По этому поводу С. П. Жихарев 13 января 1807 г. отмечал в дневниковой записи: «Я слышал, что здесь не очень довольны московским директором театра Г. Н. Приклонским и опять заговорили о назначении В. А. Всеволожского. В прошедшем году полагали, что он непременно определен будет: да и чего бы лучше? Человек богатый, гостеприимный, живет баринком, на открытую ногу, страстный охотник до музыки, имеет собственный оркестр, любитель театра и всяких общественных увеселений... Таких людей со свечкой поискать. Нет сомнения, что назначение В. А. Всеволожского оживило бы театры и ободрило бы актеров...» [90, с. 95].

Большой популярностью в театральных и музыкальных кругах пользовался и петербургский дом Всеволожского. На музыкальные вечера, в которых часто принимали участие известные русские композиторы А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, съезжался весь аристократический Петербург. Вокруг дома В. А. Всеволожского, по воспоминаниям современников, «группировались самые выдающиеся личности петербургского общества двадцатых годов» [103, с. 439]. С семьей Всеволожских был хорошо знаком А. С. Пушкин. С сыном Всеволода Андреевича Никитой Всеволодовичем (1799–1862) Пушкина связывала совместная служба в Коллегии иностранных дел, где с ноября 1816 г. Никита числился в качестве актуариуса. С апреля 1819 г. А. С. Пушкин становится активным членом учрежденного Н. В. Всеволожским литературно-политического общества «Зеленая лампа». Общие театральные и литературные интересы сблизили свер-

стников, и поэт стал постоянным гостем дома Всеволожских, о котором с любовью писал [190, с. 108]:

*Вот он, приют гостеприимный,
Приют любви и вольных муз,
Где с ними клятвою взаимной
Скрепили вечный мы союз.
Где дружбы знали мы блаженство,
Где в колпаке за круглый стол
Садилось милое равенство...*

В письме к А. А. Бестужеву от 29 июня 1824 г. поэт называет Н. Всеволожского «лучшим из минутных друзей моей минутной младости» [190, с. 76]. По данным уральского инженера и краеведа П. М. Казанцева, чьи исследования были поддержаны учеными-пушкинистами, дом Всеволожского занял центральное место в незавершенном романе А. С. Пушкина «Русский Пелам». Прототипом главного героя – Пелымова, по мнению П. М. Казанцева, можно считать Н. В. Всеволожского [109]. В судьбах отца Пелымова и Всеволода Андреевича также усматривается много общего. Пелымов, от имени которого ведется повествование, так рассказывает о жизни отца: «Отец мой жил не хуже графа Шереметева, хотя был ровно в двадцать раз беднее. Москвичи помнят еще его обеды, домашний театр и “роговую музыку”» [Цит. по: 109, с. 29].

С миром искусства, театра, музыки в течение XIX в. были связаны многие представители семьи уральского заводчика В. А. Всеволожского. Старший его сын Александр Всеволодович (1793–1864) тоже был членом общества «Зеленая лампа», любителем театра и литературы, принимавшим участие в домашних постановках отца. Младший сын Никита перевел для русской сцены немало французских водевилей и опер, а внук Иван Александрович (1835–1909) с 1881 г. возглавлял Императорские театры. Это о нем М. Г. Савина, ставшая женой Никиты Никитича Всеволожского (тоже внука уральского заводовладельца), вспоминала впоследствии: «С назначением И. А. Всеволожского на должность директора многое существенно изменилось, но для меня стало хуже. В силу родства его с моим мужем я не могла во многом пользоваться своими правами: и он, и я шепетильничали, но в результате только страдали и, в сущности, по-

ступали глупо. Он боялся, что его обвинят в “потворстве”, а я не хотела “дразнить гусей”» [Цит. по: 206, с. 149].

Из уральских заводчиков, имевших театры, необходимо отметить еще семью *Соломирских*. Павел Дмитриевич Соломирский (1801–1861), как и брат его Владимир, были незаконнорожденными сыновьями владелицы уральских заводов (Сысертского, Полевского, Северского) Натальи Алексеевны Колтовской. Их отец – влиятельный вельможа и известный дипломат Дмитрий Павлович Татищев, от которого братья унаследовали образованность и великосветские связи. Оба брата были знакомы с А. С. Пушкиным и М. Ю. Лермонтовым. Владимир Соломирский был женат на графине Марии Апраксиной, которой Лермонтов в 1840 г. посвятил стихотворение «Над бездной адскою блуждая...». На другой знакомой Пушкина, дочери московского почт-директора Екатерине Булгаковой, женился Павел Соломирский, командир лейб-гвардии гусарского полка, под началом которого служил молодой Лермонтов [168, с. 190–200]. По воспоминаниям современников, А. С. Пушкин довольно часто бывал в доме А. Я. Булгакова, который «знал всю Москву и весь город знал его» [271, с. 49]. После выхода в отставку Павла Дмитриевича Соломирского супруги поселились на Сысертских заводах, где ими и был основан домашний театр (40–50-е гг. XIX в.).

Таким образом, даже бегло очерченные контуры судеб, бытового уклада жизни отдельных представителей уральских заводчиков при всех родовых и индивидуальных различиях (Демидовых от Строгановых или Всеволожских от Соломирских) обнаруживают нечто общее, типичное для русского дворянства XVIII – начала XIX в.: театрализацию личного поведения, бытовой речи, жизни вообще. Ю. М. Лотман по этому поводу пишет: «В конце XVIII – начале XIX в. грань между искусством и бытовым поведением была разрушена. Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая поведение людей. То, что вчера показалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения» [Цит. по: 123, с. 69].

Если рассматривать жизнь русского дворянина в указанную эпоху как «многоактный спектакль» со своими антрактами, сменами декораций и прочим, то для нас немаловажным представляется выяснение вопроса, какое же место в этом «спектакле» отводилось провинции.

Дворянский образ жизни, как известно, подразумевал постоянную возможность выбора типа поведения, смены «сценической площадки» (служба – отставка, столица – провинция и т. д.). Переезжая из Петербурга в Москву, из Москвы в Париж, из Парижа на далекий уральский завод или в подмосковное имение, дворянин перемещался не в простом, а в игровом пространстве, что каждый раз подразумевало смену типа игрового поведения. Провинция в таком контексте рассматривалась как одна из возможных «сценических площадок». Причем в каждом отдельном случае «спектакль», выстроенный в игровом пространстве провинции, был неповторим. Это зависело от амплуа, которое определял для себя дворянин на «сценической площадке» провинции (меценат, просветитель, любитель эротики), от степени отождествления себя с героем, от способности оставаться в рамках выбранного жанра, сюжета. Потому так отличались крепостные театры уральских заводоуправлений.

Если рассматривать крепостной театр на Урале в оппозиции «столица – провинция», то можно обнаружить, что влияние столицы на провинцию было как непосредственным, так и опосредованным. Сначала о влиянии непосредственном. В театре Н. Н. Демидова столица «использует» провинцию для пополнения актерского состава крепостного театра. В театре В. А. Всеволожского столица «создает» в провинции крепостной театр, не отличающийся по своему профессионализму от аналогичных в столице. В театре Соломирских столица «создает» в провинции домашний, «интимный» театр с небольшим привлечением уральских крепостных. В театре П. А. Демидова столица «использует» провинцию в качестве сценической площадки для внехудожественных (гаремных) развлечений. Немногочисленные сведения о театре управляющего Верхнеиргинским заводом И. Я. Меджера не позволяют сделать какие-либо определенные выводы, однако опираясь на архивные материалы, восстанавливающие его особенности, театр И. Я. Меджера предположительно можно отнести к той же категории, что и театр П. А. Демидова.

Опосредованное влияние столицы на провинцию проявилось в создании театров в строгановских вотчинах (Очере, Ильинском) и на Чермозском заводе Лазаревых. Их создатели – не заводоуправления, а крепостные служащие, интеллигенты, получившие «за барский

счет» образование в местных школах и училищах, а также в Москве, Петербурге и городах Западной Европы. Строго говоря, такие театры нельзя назвать крепостными, несмотря на то, что по составу они таковыми и были. Но по репертуару, уровню актерского исполнения, составу зрительного зала они резко отличались от классических крепостных театров, приближаясь к народным любительским, которые в Центральной России появились только в середине XIX в.

2.2. Театр Николая Никитича Демидова

Обратимся к ситуации, когда уральские заводовладельцы, проживающие в столицах, смотрели на провинцию как на источник кадров для крепостного театра. Это прежде всего относится к Николаю Никитичу Демидову. Примечательно, что Н. Н. Демидов родился именно в тот год (1773), когда его отец, крупнейший заводовладелец России Никита Акинфиевич, соорудил в своем подмосковном имении Сергиевском деревянное здание театра. Случайное то было совпадение или нет, только к театру Николай Никитич будет испытывать привязанность всю жизнь.

Что представлял собой театр Никиты Акинфиевича, выстроенный ко времени рождения единственного сына, определить теперь трудно. Никаких материалов, касающихся состава труппы, репертуара, обнаружить не удалось. До конца 1770-х гг. Никита Акинфиевич появлялся в своем подмосковном имении от случая к случаю. А здание театра могло быть выстроено им вовсе не из любви к искусству, а хотя бы потому, что в среде истинных дворян считалось хорошим тоном иметь свой домашний театр. По сведениям М. Пыляева, в конце XVIII в. в России «не было ни одного богатого помещичьего дома, где бы не угощали крепостными музыкантами и актерами» [191, с. 535]. Среди владельцев усадебных театров было немало людей, глубоко и серьезно относящихся к начатому делу. Домашние театры Шереметевых, Долгоруковых, Всеволожских вошли в историю отечественной культуры. И все же подавляющее большинство рассматривало идею устройства домашнего театра лишь как норму великосветской жизни. Не является ли именно таким и театр Никиты Акинфиевича? Отсутствие каких-либо сведений о деятельности театра склоняет нас именно к такому выводу.

А вот у сына Никиты Акинфиевича отношения с театром складывались иначе. С 1792 г. молодой Демидов одержим идеей создания собственного театра, и начинает он, как и следовало ожидать, с формирования труппы. Сохранилась переписка Николая Никитича с нижнетагильской заводской конторой. Письма содержат многочисленные повеления молодого барина отправить в Москву «для заводимого им театра пятнадцать мальчиков и столько же девочек» [Цит. по: 124, с. 148]. Судя по всему, местные приказчики не спешили выполнять просьбы Демидова, видя в них сиюминутную блажь и веря, что двенадцатилетний заводчик не сегодня-завтра забудет об этом.

Однако надежды эти не сбылись. Вскоре Николай Никитич высылает в нижнетагильскую контору гневное письмо следующего содержания: «Наистрожайше приказываю вам, есть ли до получения сего по письмам моим к господину Маламахову 15 мальчиков и столько же девочек сюда не будут отправлены, то с ним, а когда оных не застанет, то по первому зимнему пути, отправить из ваших семейств Григория Белого внука, Александра Андреева одного без жены, Семена Семикова дочь Мавру, Семена Бредехина из трех, Никифора Пермякова из пяти дочерей по одной, которые лучше прочих, или тех, которые обучены грамоте, да Прокофия Морозова дочь Степаниду; и с ними вместе, кроме назначенных в письмах моих, выбрав из арифметического училища еще пять мальчиков, да из дворовых и служительских людей пять же девочек, и снабдив их всех теплым дорожным платьем да присмотром надлежащих людей, отправить сюда непременно и по получении сего, что учинено будет, с первой почтою ко мне отрапортовать. Если же означенные двадцать мальчиков и двадцать же девочек выбраны вами будут и сюда отправлены из обученных грамоте, то хотя некоторые и безграмотные, но с желаемыми способностями и собою очень хорошая, то тогда по усмотрению моему детей ваших прикажу отпустить обратно. Николай Демидов. Октября 4 дня 1792 года. Москва» [Цит. по: 124, с. 149].

Но и после столь резкого письма местные приказчики сочли возможным послушаться заводовладельца, мотивировав свой отказ «разными неудобностями, с тем выбором сопряженных, а также что в заводах уральских к назначенным наукам способных найти не уповают» [Цит. по: 124, с. 150]. Такие объяснения Н. Н. Демидова, конечно, не удовлетворили. «Все оное я считаю за нелепую событность, никакова

вероятия не заслуживающую, по тому, что из осьмидесяти мальчиков и девочек, набранных мною в нижегородских моих вотчинах, малая часть оказались не способными, которые и отпущены обратно в дома свои, а оставшие, находясь под хорошим присмотром, и будучи с ног одеваемы, всегда довольны пищею и платьем, в короткое время так привыкли, что по-прежнему жить в деревнях и охоты не имеют», – так отвечает Николай Никитич нижнетагильским приказчикам [Цит. по: 124, с. 151]. Из письма следует, что труппу свою молодой Демидов пытался сформировать не только из жителей уральских заводов. Крепостные нижегородской вотчины и других владений Николая Никитича, прошедшие строгий отбор и обнаружившие «означенные способности», также удостаивались чести стать актерами его московского театра.

Процесс этот был весьма драматичен как для детей, порывавших с семьей, так и для родителей, отдававших детей в «неизвестную будущность». Чтобы как-то смягчить разлуку будущих актеров со своими родителями, Н. Н. Демидов предписывает нижнетагильским приказчикам «произвести выбор следующим порядком: чтоб у тех заводских жителей, которые имеют двух и трех сыновей или дочерей, взять по одному сыну или дочери, в предписанные лета и с означенными личными способностями, а у которых по одному сыну или дочери, совсем брать не надлежит, разве будут весьма отличны и против их ни у жителей, ни у дворовых людей не выберется, то таких взять, а сверх того не найдется ли сколько мальчиков и девочек у вдов или совсем безродных, каковые обыкновенно кормятся мирским подаянием» [Цит. по: 124, с. 153]. Кроме того, Николай Никитич Демидов просит приказчиков постараться «вразумить тех родителей, у кого дети взяты будут, чтоб они не скорбели: ибо дети их примут лучшее состояние к собственной пользе их и к моей благоугодности; они найдут здесь спокойствие, довольство в пище и особенное попечение о их здоровье» [Цит. по: 124, с. 154].

Известно, что 14 декабря 1792 г. двадцать девочек и двадцать мальчиков с Нижнетагильского завода были привезены в Москву. Но оказалось, что театр Николая Никитича уже укомплектован. По сведениям Т. А. Дынник, в 1792 г. труппа, продававшаяся с торгов Головиными, была приобретена Демидовым [82, с. 152]. Видимо, ожидавшему в течение трех месяцев «нужноподобных девочек и мальчиков»

с уральских заводов Николаю Никитичу подвернулась готовая труппа, и он решил не связываться более с неподатливыми приказчиками нижнетагильской конторы. Желая как-то оправдать свой поступок, он в письме от 20 января 1793 г. сообщает следующее: «Хотя от меня конторы оной о высылке мальчиков и девочек для Московского театра моего строжайше и было предписано, но сие мною сделано не для чего другого как (по дошедшему до меня известию) в преломление упрямства, закостенелого непросвещения и непокорности оной конторы правящих и тамошних заводских жителей» [Цит. по: 124, с. 157].

Какова была дальнейшая судьба уральских крепостных, посланных для московского театра, пока не известно. По мнению Николая Никитича, «выбор был сопряжен с пристрастием», «едва ли четвертая часть может быть годными». Тем не менее, отправив неспособных обратно на заводы, человек пять – шесть он оставил у себя. Фамилии их нам не известны, как, впрочем, и фамилии других актеров демидовского театра, кроме двух человек: отца знаменитого трагика Павла Мочалова – Степана Федоровича и Михаила Даниловича Данилова.

Согласно записи, хранящейся в архиве дирекции Императорских театров, Степан Федорович Мочалов был «дворовым человеком тайного советника Николая Никитича Демидова и записан по 5 ревизии (1795 г.) Московской губернии Богородского округа при селе Сергиевском. У него жена Авдотья Ивановна и дети: сыновья Павел, Платон, Василий и дочь Мария» [85, с. 113]. Известно, что Авдотья Ивановна Мочалова тоже была крепостной актрисой Н. Н. Демидова, исполняла чаще всего роли служанок [76, с. 6]. 1 декабря 1799 г. Степан Федорович Мочалов был зачислен в труппу Петровского театра, преобразованного в 1806 г. в Императорский. Долгое время считалось, что С. Ф. Мочалов был выкуплен у Н. Н. Демидова, как и другие актеры у своих помещиков, в 1806 г. [85, с. 113]. Однако М. Ласкиной, изучившей архив Императорских театров, удалось точно установить, что Степан Федорович Мочалов был «отпущен вечно на волю» самим Н. Н. Демидовым по домово́й отпускну́й от 28 мая 1807 г., причем подлинник отпускну́й сгорел во время московского пожара 1812 г. [134, с. 144].

О превратностях жизненного пути крепостного актера М. Д. Данилова, ставшего впоследствии директором нижнетагильских заводов (1806–1818), мы узнаем из письма Н. Н. Демидова управляющему

нижнетагильской заводской конторой М. Р. Рябову от 6 апреля 1820 г.: «В рассуждении покойного директора надобно сказать, что... с начала его службы поступил он из писарей в актеры и имел большой талант в своем звании. Товарищ его Мочалов, не имевший столько способностей, как он, находится теперь в Императорском театре в Москве с бенефисом, получает жалованье тысяч по 8 рублей в год. Потом, как театр свой порешил, Данилов был официантом, а далее – купчиной. По отъезде же моем в чужие края взял я его с собою, где он употреблен был мною во всех нуждах, какие только случались, выучился в короткое время весьма изрядно по-французски, не зная рисовать, везде, где со мной был на заводах и фабриках, снимал рисунки, кои много ему вспомоществовали во время нахождения его Директором» [Цит. по: 124, с. 158]. Добавим, что Михаил Данилович не только получил вольную, но и был удостоен за свою горную службу в 1810 г. звания потомственного дворянина.

Об актерских способностях С. Ф. Мочалова сохранились противоречивые сведения. По воспоминаниям известного театрала прошлого века С. П. Жихарева (запись 1805 г.): «Мочалов – малый видный, играет везде: в трагедиях, комедиях и операх и нигде, по крайней мере, не портит» [90, с. 135]. А несколько лет спустя (запись 1812 г.) С. П. Жихарев вынужден был признать, что Мочалов «старался чрезвычайно обратить на себя внимание публики, не оставаясь ни на секунду без движения, дикция его была прерывиста, казалось, он не мог произнести стиха без того, чтобы не перевести дыхания...» [90, с. 301].

Действительно, сценическое мастерство Степана Федоровича, в прошлом ведущего актера демидовской труппы, оставалось невысоким и в период службы в Императорском театре. Но дело здесь не столько в отсутствии способностей, сколько в невладении техникой. Профессиональная актерская школа в России только складывалась. Единственное в стране театральное училище, рассчитанное на пятнадцать учеников и столько же учениц, было основано в Петербурге в 1779 г., и принимали в него по преимуществу детей служащих при театре. Случаи поступления в школу крепостных людей были крайне редкими.

Но Николая Никитича проблема профессионализма своих актеров волновала по-настоящему. Именно поэтому 30 августа 1797 г. он заключил с дирекцией театров договор об отдаче в театральную шко-

лу на пять лет принадлежащих ему «трех крепостных девок для употребления их по знанию в танцах», причем по истечении пяти лет Демидов имел право или оставить их при дирекции или взять обратно к себе. Насколько можно судить по сохранившимся документам, питомцам Демидова жилось в училище недурно, начальство обязывалось «на бумаге» заботиться о том, чтобы учащиеся были прилично одеты и хорошо накормлены (конечно, за счет владельца) [38, с. 93]. Кстати, никаких сведений о том, что эти ученицы были востребованы Демидовым в свою вотчину, не имеется. Надо полагать, что Николай Никитич просто «подарил» их театральной дирекции, как это произошло и в случае со Степаном Федоровичем Мочаловым.

Собственно о труппе Николая Никитича Демидова известно очень мало. Разрозненные факты никак не выстраиваются в целостную картину, но отдельные штрихи деятельности Н. Н. Демидова дают представление об его отношении к искусству, о взглядах на театр, о понимании сущности искусства. Он не принимал дилетантизма в искусстве, и *ориентация на профессионализм* музыканта, художника, певца, актера или танцовщика – это то, что отличало Н. Н. Демидова как владельца театра.

Известен ряд фактов, подтверждающих данное заключение. Так, в 1794 г. Н. Н. Демидов подписал контракт с известным балетмейстером Франческо Розетти на обучение танцам двадцати двух крепостных. В 1798 г. составил инструкции капельмейстеру Вернеру, нанятому для занятий с крепостными мальчиками (двадцати человек) струнной и духовой музыкой. На следующий год появляется контракт на обучение тридцати пяти крепостных мальчиков роговой музыке капельмейстером А. И. Ивановым. В 1800 г. Николай Демидов подписывает договор с капельмейстерами А. Ф. Калиозо и С. Д. Карелиным о преподавании крепостным мальчикам инструментальной и роговой музыки. В том же году заключается договор с академиком исторической живописи Иваном Потаповичем Черновым об обучении живописи крепостного мальчика Никиты Фирсова [138]. Таких контрактов, инструкций, договоров, заключенных Николаем Никитичем с лучшими профессорами, педагогами в той или иной области, в демидовском архиве содержится немало. Они красноречиво свидетельствуют о неустанных заботах Николая Никитича Демидова о мастерстве и профессионализме крепостных актеров.

Тем не менее, либо от разочарования в крепостном театре как особой организации театрального дела, либо в силу каких-то других обстоятельств Н. Н. Демидов оставляет вниманием свой театр, и вскоре он перестает существовать. По версии Т. А. Дынник, это случилось 12 мая 1796 г. [82, с. 37], но документально данный факт не подтверждается. Скорее всего, Николай Никитич держал свой театр до 1800 г., когда ушел в отставку и отправился в путешествие по Европе. Убеждает в этом и объявление, данное демидовским капельмейстером Силой Карелиным 16 июня 1800 г. [138, с. 274]. В течение восьми лет, т. е. со дня основания Демидовым театра, Сила Карелин «с успехом доказывал свое искусство почтенной публике», но в 1800 г. остался без работы, потому в объявлении извещает, что «...есть ли кому угодно отдавать в учение своих людей по билетам и в год по контрактам, просим адресоваться в дом его превосходительства господина камергера и командора Николая Никитича Демидова. Рогожной, ч. 1, кв. 103» [138, с. 274]. В объявлении Силы Карелина предлагается подготовка не любителей, а музыкантов-практиков для оркестра, хора, рогового ансамбля, которые комплектовались в это время главным образом из крепостных.

О пяти годах (1800–1805), проведенных Николаем Никитичем за границей, нам почти ничего не известно, кроме того, что он жил в Англии, Германии, Франции и Италии. Но возвращается в Россию Демидов совершенно другим человеком – во всяком случае, его отношение к театру меняется коренным образом. Идея домашнего (крепостного) театра Николая Никитича больше не привлекает. Теперь он испытывает почти полное равнодушие к отечественному театру и с особым пристрастием посещает спектакли иностранных трупп, из которых больше всего почитает французскую труппу в Петербурге. Можно предположить, что такая переориентация произошла не случайно, а в процессе его знакомства с лучшими театрами Европы, прежде всего с игрой талантливейших актеров «Комеди Франсез».

Для многих деятелей русской культуры французская сцена конца XVIII – начала XIX в. являлась недостижимым образцом, потрясением на всю жизнь. Известны восторженные отзывы о «Комеди Франсез» выдающегося русского актера И. А. Дмитриевского: «Лекен и мадам Дюмениль – это настоящие трагические божества» [Цит. по: 138, с. 303]. Чрезвычайно высоко оценивал французское сцениче-

ское искусство основоположник русского сентиментализма Н. М. Карамзин, считая, что «Талия Британская и Талия Германии должны уступить французской» [113, с. 389].

Несомненно, и И. А. Дмитриевский, и Н. М. Карамзин любили Россию и немало содействовали каждый в своей сфере процветанию русского театра, но это не мешало им признавать высокий уровень европейского театра – истина была дороже «квасного патриотизма». Комплекса вины перед Россией за любовь к французской сцене они не испытывали, как не испытывал его и Н. Н. Демидов.

В воспоминаниях С. П. Жихарева – бесценном источнике о театральной жизни Москвы и Петербурга начала XIX в. – немало страниц отведено восторженным отзывам о французской труппе Петербурга. Обычно строгий и требовательный знаток театра, С. П. Жихарев в данном случае не скупится на похвалы: «Я удивился совершенству с каким играли актеры: какие таланты и какой ансамбль! Какая естественность и как говорят стихи – прелесть и только!» [90, с. 39]. «Здесь французский спектакль – совершенство в своем роде, настоящий спектакль для избранного общества» [90, с. 68]. «Во французском театре надобно более всего удивляться совершенству ансамбля, и если одни актеры лучше других, то можно решительно сказать, что дурного нет ни одного» [90, с. 74]. Именно слаженность, ансамблевость французской труппы более всего поражала русскую публику.

В отечественных труппах Москвы и Петербурга тоже было немало выдающихся актеров – Яковлев, Семенова, Шушерин, Крутицкий, Плавильщиков. Но, по мнению опытного профессионала французской сцены Лароша, «русскому театру, в котором немало больших талантов и настоящих гениев, явно не хватает ансамбля, а это почти все. Ансамбль иногда заставляет забыть об отсутствии талантов» [Цит. по: 90, с. 348].

Итак, Николай Никитич Демидов сделал выбор в пользу французского театра. Имея в Петербурге дом на Гороховой улице (недалеко от Каменного моста на Екатерининском канале), он довольно часто посещал Большой Каменный театр, в помещении которого поочередно с русскими актерами играли французы. В отличие от Москвы, французская труппа в Петербурге занимала ведущее место среди иностранных трупп и постоянно соперничала с русской. Состав труппы был отменный: Ларош, Дюран, Деглиньи, Дюкроаси, Каллан, Фро-

жер, Дамас, Мезьер, Флорио, Андрие, Сен-Леон, Меес, Дюмушель; актрисы Вальвиль, Филис-Андрие, Меес, Монготье, Миллен и др. Многие из этих актеров будут впоследствии украшать театр Н. Н. Демидова во Флоренции.

Оставаясь русским аристократом даже в Италии, Н. Н. Демидов неизменно сохранял верность французскому театру. Феномен такой избирательности театроведами совсем не изучен. Между тем, ориентация на французский театр в России начала прошлого века была естественна и органична. Русский театр только становился на ноги.

2.3. Театр Всеволода Андреевича Всеволожского

Другой заводовладелец – Всеволод Андреевич Всеволожский – решил начать профессиональную подготовку крепостных для театра не в столице, а непосредственно на Урале. Сохранилось его предписание заводскому правлению от 2 мая 1802 г.; к предписанию приложена копия контракта с черниговским студентом Самуилом Петровичем Самойловичем, из которой следует, что тот «...подрядился быть в Пермском его высокоблагородия Пожевском заводе при обучении собственных его мальчиков – сколько дано будет к певческой науке – чтобы они были в течение одного года совершенными певчими» [Цит. по: 123, с. 82]. Стало быть, еще до приезда владельца на завод в Пожве существовал хор с оркестром, который должен был развлекать и «обслуживать» своего хозяина во время его кратковременных визитов на Урал.

Новый этап жизни Пожевского театра начался в декабре 1814 г. Привыкший к столичному размаху, серьезной постановке театрально-го дела, В. А. Всеволожский, поселившись в Пожве, стремится и здесь создать настоящий театр со всеми присущими ему службами. Так, для руководства музыкальной частью был вывезен из Москвы известный в 20-е гг. XIX в. композитор и скрипач-виртуоз Людвиг Вольфганг Маурер, приехавший в Россию из Пруссии в 1806 г., – во время пребывания Маурера на Урале, ввиду острого дефицита опер, запас которых по истечении года иссяк, им были написаны некоторые произведения специально для Пожевского театра и здесь же, в провинции, впервые поставлены на сцене. Младший сын Всеволода Андреевича – Никита Всеволожский, переехавший осенью 1816 г. из Пожвы в Петербург, сообщил отцу, что передал А. А. Шаховскому для постанов-

ки сочинения, «...уже известные узкому кругу лиц на сцене Пожвинского театра, в том числе “Мирабо”, и в скором времени его будут разыгрывать. Уже все голоса расписаны, и в бенефис Самойлова будет первый раз представлена. Я уверен, что музыка оной очень понравится здешней публике, которая довольно наслышалась о Маурере» [Цит. по: 123, с. 83].

Ведущее место в репертуаре театра В. А. Всеволожского занимает модный в конце 1810–20-х гг. жанр – водевиль, с которым только начинает знакомиться русская театральная публика. Первые, не совсем еще зрелые, образцы национального водевиля создал А. А. Шаховской. Один из его ранних водевилей «Крестьяне, или Встреча незваных», поставленный в Петербурге в 1814 г., был создан прямо по следам минувшей войны. Прослышав про сценический успех пьесы, Всеволод Андреевич обращается в феврале 1816 г. к сыну Александру, офицеру кавалергардского корпуса, служившему в Петербурге: «Прикажи, мой друг, купить оперу “Крестьяне, или Встреча незваных” и пришли ко мне. Рекомендую, если есть и другие хорошие, которые, как тебе известно, могут быть играны на нашем театре, присылай к нам» [Цит. по: 123, с. 83]. А 23 мая 1816 г. В. А. Всеволожский приказывает своему мастеровому поверенному Прокофию Хазову: «Купи и пришли ко мне комедию “Полубарские затей”» [Цит. по: 123, с. 83]. Комедия А. А. Шаховского «Полубарские затей, или Домашний театр», представленная с большим успехом в Петербурге в 1808 г., также не выходила из репертуара столичных театров.

Кроме водевилей, комедий в Пожевском театре игрались и популярные в XVIII – первой четверти XIX в. французские комические оперы. Так, 17 января 1817 г. В. А. Всеволожский писал Никите Всеволодовичу: «Тебе известно, что у нас есть ноты французских опер, каковы суть: “Водовоз”, “Адольф и Клара”, “Глупости, или Неоконченная картина”, “Черногорский замок” и “Калиф Багдадский”, которые, как тебе известно, снова переведены на русский язык, но у нас их нет. И потому все наши просят тебя к нам их доставить печатные или писанные, а под музыку речь мы как-нибудь подведем сами» [Цит. по: 123, с. 84]. В ответ на это письмо Никита Всеволодович писал 12 февраля 1817 г. о затруднениях в выполнении просьбы: «Приказание Ваше на счет разных опер не можно так скоро выполнить, а так прислать одни слова было бы совершенно тщетно. Но приложу все-

возможное старание услужить тем нашему обществу» [Цит. по: 123, с. 84]. В это время им были переведены с французского водевили «Каролина» и «Две говорящие картины», которые сначала были поставлены в Пожеве и только в 1820 г. – на сцене Петербургского театра.

Весной 1817 г. состоялось знакомство Н. В. Всеволожского с А. А. Шаховским, возглавлявшим репертуарную часть в дирекции Императорских театров, драматургом и режиссером, крупным деятелем русского театра. Об этом знакомстве Никита Всеволодович рассказал отцу: «Вы мне давно писали, чтобы я прислал Вам партии опер для Пожевского театра. Я до сих пор не мог оное выполнить, не был еще знаком ни с кем, который бы мог взять мне из Дирекции и переписать. Но теперь нашел кратчайший путь. Я познакомился с Шаховским, главным директором театров. Человек прелюбезный и преумный, он мне все доставит, что бы я у него ни попросил» [Цит. по: 123, с. 84].

Благодаря стараниям Н. В. Всеволожского в 1817 г. в Пожеве появились переделанная с французского А. А. Шаховским опера-водевиль в одном действии «Новый бедлам», а также текст А. А. Шаховского к комической опере в одном действии «Лекарь-самоучка». Музыка к этим произведениям написал Людвиг Маурер. В Петербурге указанные оперы прошли только в 1818 г., в Москве еще позже. Из дальнейшей переписки выясняется, что «патриции» названных и еще трех других комических опер были присланы в Пожву весной – летом 1817 г. и разыгрывались «на театре».

Это, пожалуй, все, что известно нам из семейной переписки Всеволожских о репертуаре театра. Но иногда и простой список пьес может содержать в себе немало информации, например, о стилевых особенностях театра, о его технических возможностях, даже о характере дарований актеров, профессиональном и духовном уровне лиц, возглавлявших театр, о вкусах зрителя, диктующего театру свои требования, и т. д. Сверяя этот список с пьесами, шедшими в те годы на профессиональных подмостках, мы можем констатировать значительное совпадение репертуара московских и петербургских театров и крепостного театра Всеволожского.

В 1814 – 1816 гг. в Пожевском театре ставится ряд пьес, не известных дотоле московской и петербургской публике. Какие это были пьесы, сейчас установить трудно, поскольку в письмах упоминается

только одно название – «Мирабо», однако ясно, что это были пьесы музыкально-комедийного характера, музыку к которым сочинял придворный композитор Л. Маурер.

Значительное совпадение репертуара крепостного театра Всеволожского и профессиональных театров еще раз убеждает в том, что глубокого различия между крепостным и вольным театром в XVIII–XIX вв. не было. Да и не могло быть, поскольку, как верно отметила Т. А. Дынник, «русский театр Москвы и Петербурга, а отчасти и провинции, в XVIII–XIX вв. находился под общим руководством лиц, которые принадлежали к определенному классу... Нет ни одного ответвления театра, куда бы не проникал их зоркий взгляд, куда бы не дотянулась их властная рука» [82, с. 177]. В семье Всеволожского все были так или иначе связаны с профессиональным театром. Пьесы переводчика и драматурга Никиты Всеволодовича шли не только в крепостном театре его отца, но и в столичных профессиональных театрах. Л. Маурер, писавший музыку для крепостного театра, вскоре стал дирижером французского театра в Петербурге, а с 1851 г. был инспектором музыки при Императорских театрах. Оперы на его музыку исполнялись также и на профессиональной сцене.

Семейная переписка дает нам некоторые сведения и о труппе крепостного театра В. А. Всеволожского. Известно, что постановкой комедийных и других драматических пьес ведал крепостной Ларион Коревякин, числившийся в штате дворовых людей [29, с. 41]. «Мы живем ныне так однообразно, – жаловался Всеволод Андреевич сыну Александру, – что ежели описать один день – было бы достаточно видеть журнал всего времени после нашей разлуки с той только разницей, что спектакль наш ныне совсем в бездействии за болезнью Лариона Коревякина» [Цит. по: 123, с. 86]. Причем Всеволожский доверял крепостному режиссеру не только постановку спектаклей, но и подбор репертуара. 5 декабря 1816 г. В. А. Всеволожский обращается к мастеровому поверенному Прокофию Хазову: «Ларион Коревякин пишет к тебе насчет театральных пьес, что прошу исполнить поскорее, ибо у нас почти нет теперь никаких» [Цит. по: 123, с. 86].

Сведений о крепостных исполнителях сохранилось немного. В одном из писем В. А. Всеволожского речь идет о «лучших оперных актрисах театра» Менюхиной и Поджаровой, по ревизским сказкам проходивших как дворовые люди. Хор и оркестр Всеволожского тоже

комплектовались из дворовых, а также детей мастеровых и заводских служащих, прошедших обучение в местной горнозаводской школе.

Необычайно трудной оказалась задача по «реконструкции» зрителя, некогда заполнявшего театр Всеволожского. А ведь известно, что театральный стиль вырабатывается только в результате взаимодействия творческих сил театра и зрителя. Зритель усадебных и городских крепостных театров, распространенных в Центральной России, с большей или меньшей степенью точности был «реконструирован» Т. А. Дынник. «“Контингент” усадебного потребителя сценического искусства ясен: замкнутость театральной затеи закрывала вход перед посторонним, а посторонними были все, кто не принадлежал к привилегированному “благородному” сословию. Окрестные помещики со своими женами, чадами и домочадцами, бедными родственниками, иногда приживалками, съезжались в имение какого-нибудь соседа побогаче и позатейливее и развлекались доморощенными представлениями. Надо полагать, что в городских (общественных) театрах только часть мест распределялась между помещиками, живущими в городе, а остальные, более дешевые места находили распространение среди других социальных слоев городского населения (купцов, мещан, мелких ремесленников)» [82, с. 169].

Если крепостной театр существует в заводском поселке, социальный облик зрителя, естественно, иной. В семейной переписке Всеволожских нередко встречаются реплики по поводу общества, которое скучает и просит новых зрелищ. Как истинный театрал В. А. Всеволожский понимал, что спектакль не может идти при пустом зале. Поэтому, видимо, кроме упомянутых выше родственников владельца театра зрителями были и заводские служащие, крепостные представители местной интеллигенции. Об одном из них, мастеровом поверенном Прокофии Хазове, есть даже упоминание в письмах.

О том, что заводская интеллигенция Пожвы была причастна к крепостному театру Всеволожского, свидетельствует и тот факт, что после отъезда владельца с основной труппой и оркестром из Пожвы театральные традиции здесь не заглохли, как бывало в усадебных театрах: спектакли продолжали идти на той же сцене, в репертуаре по-прежнему было много водевилей, в том числе и переделанных французских. Так, корреспондент «Екатеринбургской недели» писал в 1883 г.: «Любительская сцена в Пожевском заводе существует очень

давно. Народ здесь привык к театру. Сцена существует в особом здании. Обстановка театра очень недурна, хотя декораций и не особенно много, зато очень порядочный гардероб, где, например, один старинный придворный костюм из белого бархата, отделанный золотом и вышитый в узор разноцветными перьями, стоит больше 500 рублей. Одно жалко – сцена мала здесь. Боялись, что все действующие лица из “Бедность не порок” не поместятся на сцене. Судя по отзывам лиц, не раз видевших столичные сцены, исполнение актерами своих ролей в Пожевском театре заслуживает самых высоких похвал» [Цит. по: 123, с. 88]. Важно, что только в этой заметке содержится описание сцены, на которой работали крепостные актеры Всеволожского. Упоминание о ее размерах свидетельствовало о том, что труппа этого театра была невелика и исполнялись здесь произведения, в которых одновременно было задействовано не более трех-четырёх действующих лиц.

К сожалению, описания представлений в исполнении крепостных актеров Всеволожского уральские источники не дают. Сохранились лишь отзывы петербургских театралов 20-х гг. XIX в. о талантливой труппе из Пожвы, которая в августе 1817 г. выехала вместе с владельцем в имение Рябово под Петербургом. Одновременно с Всеволожским уехали композитор Маурер, основные составы хора и оркестра. В письме к брату Николаю Андреевичу от 31 июля 1817 г. В. А. Всеволожский по этому поводу писал: «...Насчет поездки моей отсюда скажу тебе, мой друг, что с совершенным окончанием стимботов оная последует, если деньги будут. На маленьком пароходе я несколько раз уже катался по Каме, при известной быстроте коей он идет порядочно... Дня через два отправлю на нем Маурера...» [Цит. по: 123, с. 88]. В начале 1820 г. из Пожвы выехали остальные участники театральной труппы, была отправлена оставшаяся театральная бутафория. С этой целью 25 января 1820 г. петербургская контора заводовладельца предписывала местному правлению: «Вследствие приказаania его превосходительства благоволи те прислать сюда семействами и кладью все театральное платье, оставшееся в Пожевском заводе после отъезда от туда его превосходительства, и всю их декорацию, кроме деревянных рамок, которые отнять совсем прочь» [Цит. по: 123, с. 89].

Особенно интересным для нас представляется тот факт, что крепостная труппа Всеволожского, сложившаяся на Урале, пользовалась неизменным успехом в петербургской среде любителей и знатоков

театрального искусства. Насколько велико было стремление петербуржцев попасть на домашние концерты Всеволожского, можно судить по сохранившейся в архивных делах просьбе издателя журнала «Отечественные записки» П. П. Свинына, который 30 апреля 1821 г. писал В. А. Всеволожскому: «Позвольте узнать, почтеннейший Всеволод Андреевич, будет ли у Вас сегодня концерт? Грех Вам, что я должен сам к Вам набиваться, и Вы не хотели ни разу доставить мне сего удовольствия, между тем как все приятели мои бывают от Вас приглашаемы» [207, с. 266].

Вокруг дома Всеволожского в Петербурге сформировалось своеобразное содружество, в которое входили известные драматурги и композиторы того времени. Часто бывало, что написанные ими произведения исполнялись сначала крепостными актерами Всеволожского, а затем уже ставились на императорских сценах. Это относится прежде всего к одноактным водевилям Н. И. Хмельницкого «Новая шалость, или Театральное сражение» (музыка А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, Л. В. Маурера), «Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра» (музыка Л. В. Маурера), «Актеры между собой, или Первый дебют актрисы Троепольской» (водевиль, написанный совместно с Н. В. Всеволожским на музыку А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера) и некоторым другим. Произведения Н. И. Хмельницкого – это обычно переводы или переделки с французского. Но они пользовались шумным успехом у театральной публики, чему в немалой степени способствовали необыкновенное изящество и легкость стиля автора. В репертуаре театра Всеволожского в его петербургский период комедии и водевили Н. И. Хмельницкого занимали ведущее место.

Значительным событием в театральной жизни столицы стало трехдневное чествование В. А. Всеволожского по случаю дня его рождения. В «Описании праздника, данного родными и друзьями Его Превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому по случаю дня его рождения в Рябове 25 октября 1822 года» мы читаем: «24-го числа в 6 часов пополудни дана была собственными актерами: "Новый Парис" – опера-водевиль, музыка г. Маурера. В 10 часов пролог: "Проезжий, или Приготовление к именинам" – домашнее представление в 2-х частях (на заданную пословицу: "Доброго именинника празднуют три дня") (соч. Ф. Н. Глинки), 25-го играли комедию

Н. И. Хмельницкого “Нерешительный” и оперу “Les Rendez – vous Bourgeois” [Цит. по: 85, с. 113]. Это зрелище являло собой своеобразный спектакль в спектакле. Профессиональные композиторы и драматурги не только представляли свои новые произведения, специально написанные для этого праздника, но и постарались само многодневное торжество выстроить по театральным законам. В результате было разыграно представление, в котором отдельные его участники играли самих себя: Всеволожский – Всеволожского, Верстовский – Верстовского. Следовательно, существовало убеждение в значимости своей личности и своей жизни, которые достойны отражения на театральной сцене.

Подобное представление, уникальное в своем роде, было одновременно и типичным явлением для русской культуры этого периода с ее повышенным стремлением к театральности. Такие зрелища могли возникать, по словам Ю. М. Лотмана, только при очень высокой культуре театра как особой знаковой системы, характерной для России конца XVIII – начала XIX в. [123, с. 90]. Немаловажен и тот факт, что в спектакле, имеющем повышенную степень условности, вместе с актерами-аристократами, игравшими самих себя, выступали крепостные актеры и заслужили высокую оценку в столичной печати. П. П. Свинын в «Отечественных записках» от 27 октября 1822 г., говоря о мастерстве крепостных участников труппы, писал: «...лучшие актеры... не могли бы разыграть сих пизс совершеннее» [207, с. 268]. Пимен Арапов в «Летописи русского театра» отмечал, что «шарада в действии, представление в совершенно новом роде», бывшая стержнем праздничной программы в Рябово, с той же музыкой и теми же актерами была впоследствии исполнена на сцене казенных театров в Петербурге (1823) и в Москве (1824) [6, с. 335]. Это несомненное признание высокого мастерства крепостных актеров Всеволожского, прошедших театральную выучку на Пожевском заводе.

О времени прекращения существования театра Всеволожского достоверных сведений нет. Известно лишь, что в конце 20-х гг. XIX в. В. А. Всеволожский испытывал большие финансовые затруднения, связанные с театральным увлечением. Не понятна и дальнейшая судьба его прославленной труппы. Тем не менее, крепостной театр Всеволожского оставил свой след и в провинциальной, и в столичной культуре России. Для уральского театра он явился своеобраз-

разной «прививкой» *высокого профессионализма*, для русской театральной культуры – подтверждением того, что в результате целенаправленных действий столичных любителей театра провинция и центр могли сближаться, образуя единую «систему кровообращения» – русский театр.

2.4. Театр Соломирских

Совершенно иной тип крепостного театра был создан в 40–50-е гг. XIX в. на Урале Соломирскими. В отличие от театра Всеволожского, ориентированного на профессионализм, устроители сысертского театра ставили более скромные задачи – задачи *«внутреннего пользования»*. По точному определению Т. А. Дынник, такой тип театра можно назвать «интимным» [82, с. 98]. Инициатором театральной затеи на Сысертском заводе явилась Екатерина Александровна Соломирская, та самая, в исполнении которой А. С. Пушкин любил слушать романсы и чьим голосом восхищался [271, с. 49]. Привыкшая к московским литературным салонам и театрам Е. А. Соломирская в письмах к отцу, московскому почт-директору А. Я. Булгакову, жаловалась на духовный голод, томивший ее на уральском заводе. Балы в Дворянском собрании и ассамблеи в Екатеринбурге в какой-то степени компенсировали оторванность от столицы: «Я танцевала как безумная, – писала она отцу 23 апреля 1844 г., – сцены совсем из другой жизни мира...» [Цит. по: 123, с. 92]. Но балы бывали нечасто.

Единственным развлечением, скрашивающим жизнь Екатерины Александровны Соломирской на уральском заводе, стал театр. «Без театру нам скучно, – пишет она отцу. – Это сделалось страстью у нас у всех» [Цит. по: 123, с. 93]. Спектакли давались по поводу домашних праздников, именин членов семьи и их ближайших родственников. Репертуар был продиктован исключительно симпатиями, привязанностями самой устроительницы. В письмах к отцу она часто обращается к нему с просьбами: «Сделайте милость, пришлите нам еще водевили новые нынешнего года», «Не забудьте моей просьбы насчет каких-нибудь новых пьес, только, пожалуйста, русских и водевилей, а не серьезных. Есть журнал, издаваемый каким-то Песоцким, где все новые пьесы помещаются, какие только выходят. Вы бы так добры были,

милый папенька, если бы абонировали меня на этот журнал; вместо одного из модных, который Вы мне присылаете» [Цит. по: 123, с. 93].

Художником и постановщиком спектаклей была, по-видимому, сама Соломирская. Так, в одном из писем она озабочена костюмами, относящимися к эпохе Людовика XIV: «Нет ли у Вас, дорогой папа, гравюр с портретами этого времени, а если есть, с Вашей стороны было бы очень любезно нам их прислать. Мы бы сохранили и с благодарностью возвратили. Нам только хоть две картинки и один портрет молодого человека и старика времен Людовика XIV» [Цит. по: 123, с. 93].

Были у театра и свои афиши, которые Екатерина Александровна регулярно высылала в Москву. Почти в каждом письме – либо обещание с будущей почтой прислать афишу, либо сама афиша. Но, к сожалению, в семейном архиве Булгаковых они не сохранились, поэтому восстановить репертуар сысертского театра пока невозможно.

Довольно скудны сведения и о социальном составе труппы театра. Поскольку Соломирская часто просит отца о пьесах, в которых не более десяти персонажей, можно предположить, что численность труппы не превышала десяти человек. Кроме самих Соломирских, в спектаклях принимали участие их ближайшие родственники и друзья, например, жена управляющего заводами Хвошинского. Не обходились Соломирские и без привлечения к спектаклям других людей. Так, в письме к отцу от 14 октября 1846 г. Е. А. Соломирская пишет о «бедной дворовой девушке» (фамилия не упоминается), из-за болезни которой в течение длительного времени были отменены спектакли.

Последние упоминания о театре Соломирских встречаются в конце 50-х гг. XIX в. Характерно, что к этому времени относится резкое ухудшение положения дел на сысертских заводах, здесь начинается новая волна движения мастеровых людей, связанная с жестокими условиями жизни [61, с. 132–134]. «Многие из владельцев были весьма рады значительным доходам, и хотя жили в заводах, но не вникали в сущность самого дела» [240, с. 7]. В результате в 1861 г. «по Высочайшему повелению заводы были взяты в казенное правление, поводом к чему послужило заявление управляющих о неимении достаточного капитала для покупки необходимого запаса хлеба для мастеровых» [240, с. 11].

Таким образом, мы установили, что вопреки существующей в театроведении традиции не включать Урал в список региональных

очагов крепостного театра, на его территории в первой половине XIX в. существовало несколько таких театров, различающихся по внутренней структуре, репертуару, исполнительскому мастерству актеров. Театр Н. Н. Демидова начинался с принуждения крепостных уральских заводов, а через четверть века его французская труппа была известна не только во Флоренции, где жил в последние годы жизни Николай Никитич, но и в других городах Европы. Наиболее же заметный след в театральной культуре Урала оставил В. А. Всеволожский, для театра которого характерны разнообразие и сложность репертуара, достаточно высокое актерское мастерство крепостных, оригинальные музыкальные решения. Это был первый театр, прокладывающий дорогу профессиональному искусству на Урале, поскольку первая профессиональная труппа здесь появилась лишь в 1843 г. Театр Соломирских и по назначению, и по художественному содержанию представлял собой классический образец «интимного» театра. О художественной специфике театров полковника П. А. Демидова и И. Я. Меджера говорить пока рано.

Сведения о крепостных театрах Урала не просто дополняют количественный ряд в характеристике этого явления, а вносят некоторые изменения в наши представления о крепостном театре, опровергая претендующие на всеобщность определения его как «разновидности барских (помещичьих) затей», корректируют сложившуюся традицию разделения крепостного театра только на городской и усадебный. Все крепостные театры на территории Урала были так или иначе связаны с заводами, т. е. являлись собственностью заводоладельца, а не помещика, как в Центральной России.

Уральские материалы позволяют раздвинуть и хронологические рамки существования крепостного театра в России. В связи с оторванностью от Центральной России крепостные театры на Урале появляются в начале XIX в., а последние сведения о них относятся к концу 1850-х гг., в то время как в центре «задолго до отмены крепостного права происходит или полная ликвидация крепостных трупп, или постепенное перерождение их в предпринимательские театры, основанные на принципах частной коммерческой антрепризы» [69, с. 148].

Глава 3. Любительский театр на Урале

3.1. Значение любительского театра для провинции

В театральной культуре Урала любительский театр занимал особое место. Это связано с тем, что профессиональный театр здесь появился довольно поздно. В таком крупном центре горнозаводского Урала, как Екатеринбург, он был создан только в 1843 г., причем обслуживал сразу три города: Ирбит, Пермь и собственно Екатеринбург. Все остальные города, крупные заводские поселки не знали постоянного профессионального театра до конца XIX в.

Не считая отдельных крепостных театров, театральная культура Урала XVIII в. была представлена, в основном, старыми фольклорными жанрами, которые постепенно начинали вытесняться вновь создаваемыми, в том числе и любительскими, театрами. Особенно интенсивно этот процесс протекал в городской среде.

Любительский театр принадлежал совершенно иной художественной системе, нежели фольклорный, который основывался на полном отождествлении изображаемых явлений жизни с уже известными аудитории и вошедшими в систему «правил» моделями-штампами. По репертуару, ориентированному на произведения профессиональной драматургии, по способу актерского исполнения, контакту со зрительным залом любительский театр приближался к профессиональному.

Если сходство любительского театра с профессиональным очевидно, то различия весьма условны, особенно в провинции. В чем состоит актерский профессионализм? В театроведческой литературе утвердилось мнение, что профессионал – это актер, который, во-первых, получил специальное образование в театральной школе, а во-вторых, рассматривает свое ремесло как основной источник жизнеобеспечения.

Если ориентироваться на первый признак, то всех актеров провинции можно считать любителями, поскольку театральные школы в XVIII–XIX вв. были только в Москве и Петербурге, и готовили они актеров для императорских театров. Вся провинция, следовательно, оставалась «необразованной», а значит непрофессиональной.

Что касается второго признака, то и здесь все складывалось неоднозначно. И в прошлые века, и в наше время редкому актеру удава-

лось и удастся обеспечить свое существование только актерским заработком. Многие актеры-любители, имея основной доход от другой работы, занимались театром исключительно из любви к искусству. Таким был всем известный любитель театра, владелец фабрики К. С. Станиславский (Алексеев), на Урале такими любителями были известные золотопромышленники Казанцевы, владелец винокуренного завода Н. А. Клепинин. Неплохое жалование за свою работу (управляющего, лесного смотрителя, инженера и т. д.) получали и многие актеры из строгановских владений. Театр же давал им не материальное, а духовное удовлетворение.

С другой стороны, было немало актеров-любителей, которые за свой труд вносили плату со зрителей. Таким, к примеру, был театр семинаристов в Тобольске.

Стало быть, оба признака, которые традиционно отличают профессиональный театр от любительского, для провинции не актуальны.

Именно в провинции с ее оторванностью от культурных центров, отсутствием профессиональных жанров искусства, при угасании фольклорных традиций в городской среде любительский театр обнаруживал свою multifunctionality. Те функции, которые в недрах традиционной культуры выполнял фольклор, переходили в городе к театру. Любительскому театру в провинции приходилось быть храмом, школой, зеркалом, трибуной, кафедрой и при этом оставаться «самодеятельной художественной величиной, чья эстетическая сущность покоится на синтезе всех искусств» [88, с. 19]. Отметим, что далеко не всегда в провинциальном любительском театре доминировала эстетическая функция – порой ее заслоняли многочисленные нехудожественные (например, политические, экономические, просветительские).

Феномен любительского театра в театроведческой литературе изучен довольно слабо. В 1913 г. была опубликована статья Н. В. Дризен «Любительский театр. Материалы к истории русского театра», но в ней рассматривалась преимущественно деятельность придворного, вельможного театра [81]. Что же касается провинции, то о ней вскользь замечено следующее: «Провинциальная жизнь своим однообразием и отсутствием постоянных развлечений всегда располагала к устройству любительских спектаклей... Главным мотивом большинства подобных спектаклей было весело провести время, занятое иначе картами, сплетнями и дешевым флиртом» [81, с. 88]. Распола-

гая стереотипными, упрощенными представлениями о театральной жизни провинции, Н. В. Дризен, тем не менее, достаточно высоко оценил роль и значение любителя в театре. «Прошлое театрального любителя, – заявляет он, – богато серьезными услугами искусству. В течение почти ста лет наблюдается ряд моментов цивилизаторской и миссионерской деятельности любителя. В зависимости от времени и условий работы любитель попеременно: пионер искусства, защитник его идеалов от чужеземного влияния, инициатор новых течений» [81, с. 8]. Это вполне справедливое замечание можно, на наш взгляд, отнести не только к столичным, но и к провинциальным любителям.

Большое внимание проблемам любительского театра в провинции уделено в многотомном труде «История русского драматического театра» [50]. Но, к сожалению, в поле зрения исследователей Урал и в этом случае не попал.

Тем не менее первые любительские театры на Урале появились в начале XVIII в., а во второй половине XIX в. любительское движение охватило почти все слои населения: крестьян, рабочих, мещан, заводо-владельцев, учителей. Любительские театры на Урале столь разнообразны по времени существования, географическому признаку, художественной ориентации, социальному составу, эстетической и воспитательной значимости, что нам пришлось хотя бы условно разделить их на несколько групп. Отдельно выделяются Тобольск – как центр театральной культуры Урала и Сибири в XVIII в., театры Прикамья в XIX в.; Екатеринбург – как театральная столица горнозаводского Урала в XIX в., а также любительские театры городов и поселков, заводов и деревень второй половины XIX – начала XX в. Несмотря на относительную условность такого деления, оно все же позволяет выделить особенности развития любительского театра на Урале.

3.2. Тобольск – центр театральной культуры Урала и Сибири в XVIII в.

В течение XVIII в. Урал (кроме Южного) входил в состав Сибирской губернии, центром которой был Тобольск. Поэтому говоря о театральных традициях Урала, следует помнить о его тесной исторической связи с Тобольском. Последний оставался культурным центром для Урала и после проведения губернской реформы 70–80-х гг.

XVIII в., когда была создана Пермская губерния в составе двух областей (Пермской и Екатеринбургской). Центром губернии стал тогда город Пермь, основанный на месте Егошихинского завода [44, с. 23]. Стабильность культурных связей Тобольска с городскими центрами Урала обеспечивалась единством транспортных путей, которые из Тобольска в Москву проходили сначала через Верхотурье, а позже через Екатеринбург и Пермь.

Основы театральной культуры в Тобольске были заложены в начале XVIII в. митрополитом Филофеем Лещинским. По свидетельству местного летописца А. Сулоцкого, избрание Филофея «в Митрополи-та Сибирского было не из числа обыкновенных избраний. Петр I возымел мысль просветить светом Евангельского учения сибирских инородцев и соседственных с Сибирью китайцев. Для осуществления этой высокой и святой мысли Указом от 18 июля 1700 г. повелено было для занятия кафедры Сибирской Митрополии назначить пастыря не только доброго и благого непорочного жития, но и ученаго, который бы при том в помощь себе взял в Сибирь несколько образованных, способных изучить языки китайский и сибирских инородцев» [238, с. 2].

Деятельность прибывшего в Тобольск в 1702 г. митрополита Филофея Лещинского действительно оказалась весьма плодотворной для этого края. Им было основано первое в Сибири учебное заведение – славяно-русская школа, в которой могли обучаться дети духовенства и «новокрещенных инородцев», а также построено около 40 церквей. Кроме того, Филофей Лещинский оказался страстным любителем живых образных представлений религиозного содержания. По замечанию сибирского летописца, он сам писал стихи, что делал обычно на пробелах деловых бумаг и на поступивших на его имя конвертах – «славные и богатые комедии делал» [238, с. 3].

Из летописи известно, что при помощи приехавших с ним из Малороссии духовных лиц и ссыльных малороссиян Филофей Лещинский заставлял учеников учрежденной им славяно-русской школы разучивать и представлять пьесы, содержание которых заимствовал из святой истории Ветхого завета. Это были церковные драмы Симеона Полоцкого «Комедия притчи о Блудном сыне» и «О Навходоносоре царе, о теле злате и трех отроцах, в пещи не сожженных», Дмитрия Ростовского «Грешник кающийся», «Драма Успения и Дра-

ма Дмитриевская», «Рождество Христово» и «Воскресение Христово», Феофана Прокоповича «Владимир, всех Славянороссийских стран князь и повелитель» [238, с. 19].

Известны также некоторые «режиссерские» приемы, использовавшиеся Филофеем Лещинским при постановке этих драм: «...ежели в пьесах тех были введены в разговоры и действие Господь Иисус Христос и Божия мать, то вместо действующих лиц всегда выставляли только иконы» [238, с. 4]. Организованный Филофеем Лещинским театр решал прежде всего воспитательные задачи и служил цели назидания зрителей, поскольку «сценические представления библейских событий могли сильнее действовать на сердца и чувства современников» [238, с. 5]. Но участие в постановках религиозных драм не проходило бесследно и для учеников славяно-русской школы: они овладевали навыками сложного искусства декламации, сценического движения, которые использовали впоследствии, становясь участниками любительского театра.

В 1721 г., когда Филофей «упросился на покой», школьный театр в Тобольске возглавил другой воспитанник Киевской академии – Антоний Стаховский. С его дозволения представления религиозных драм, в которых наряду с учениками принимали участие и учителя упомянутой школы, впервые шли не бесплатно, а за вознаграждение. Собранные деньги использовались частью на содержание театра, частью на жалованье учителям. К примеру, в летописи сообщается, что учитель пения и чтения, сын тобольского священника Петр Кирьянов «...сверх своего жалованья по благословению Митрополита Антония в 1737 г. перед Крещением в роде жалованья получил 4 рубля из комедии» [238, с. 12].

В 1743 г. при митрополите Антонии Нарожницком вместо славяно-русской школы была учреждена семинария, ученики которой по-прежнему принимали участие в представлениях школьно-церковных драм. Постепенно в репертуар проникали и светские произведения. Из летописи известно, что семинаристами исполнялись не только пьесы религиозного содержания, но и народные драмы «Царь Максимилиан», «Царь Ирод», комическая опера Д. П. Горчакова «Калиф на час» и другие популярные пьесы из светского репертуара. Более того, некоторые сценические представления «для отвращения случившихся при них, и вследствие их нравственных беспорядков, начальником

семинарии уже воспрещались, и ежели были по-прежнему даваемы семинаристами, то только тайно» [238, с. 13].

Прежде всего, тайно ставились вертепные представления. Вертеп появился в Юго-Западной России в конце XVII в., откуда при содействии архиереев – питомцев Киевской академии – распространился по всей России. В начале XVIII в. с вертепом познакомились и тобольские семинаристы.

Вертепные представления состояли из двух частей – религиозно-библейской и реалистически-комической. Разделение это подчеркивалось самым внешним устройством вертепной сцены, которая представляла собой ящик, разделенный на две части: верхнюю, где разыгрывались пьесы духовного содержания, и нижнюю – предназначенную для комических бытовых сюжетов. Движение кукол шло по линиям прорезей, сделанных в днище ящика. Перед сценой устраивалась галерейка, скрывающая щель для просовывания кукол, движущихся на проволоках. Содержанием духовной части вертепных представлений были библейские сюжеты рождения Христа, поклонения ему волхвов, избияния Иродом младенцев, борьбы Ирода со смертью и чертом, явившимся за его душой. Вторая, светская, часть включала в себя ряд бытовых и политических сцен в духе интермедий. Сменяя друг друга выступали крестьяне, солдаты, евреи, цыгане... Они беседовали между собой, хвастались, плясали, ссорились, дрались и т. д. Центральной фигурой в вертепном спектакле часто выступал удалой запорожец, геройство которого проявлялось в том, что он колотил всех, не исключая и самого черта. По свидетельству К. Д. Голодникова, вертеп в Тобольске настолько привился, что «местная молодежь уже сама бегала “по подоконью” с вертепом» [56, с. 106]. Вертепные представления являлись переходным звеном в процессе «обмирщения» религиозных драм.

Эти представления, как и школьно-церковные спектакли семинаристов, были платными, но вся выручка от них поступала в полное распоряжение семинаристов. А с 60-х гг. актеры перестали делиться с начальством семинарии выручкой и за школьно-церковные спектакли. Для некоторых семинаристов плата за участие в представлениях со временем становилась единственным источником существования. Это был путь, ведущий актера-любителя на профессиональную сцену.

Театр семинаристов явился базой для создания в Тобольске городского полулюбительского театра. Точная дата его возникновения в летописи не указывается, но известно, что он был создан не без участия местного губернатора Александра Васильевича Алябьева, отца известного композитора Александра Александровича Алябьева. В период его правления Тобольском (1787–1795) в городе стал издаваться один из первых в России провинциальных журналов «Иртыш, превращающийся в Ипокрену», была создана библиотека, открыто Главное народное училище, купцом Корнильевым основана типография. Как отмечал местный историк К. Д. Голодников, «во всем чувствовалось стремление тогдашнего общества к приятному и вместе с тем полезному препровождению времени» [56, с. 138]. Население Тобольска, по сведениям французского астронома аббата Шаппа д’Отрош, посетившего город в 1781 г., не превышало 15 тысяч душ обоего пола [123, с. 109]. Потребность в постоянном театре ощущалась достаточно остро во всех слоях населения. «Удаленный от столиц, большой дороги, а также торговых и промышленных центров, Тобольск, находясь в изолированном состоянии, не может доставить своим обывателям тех умственных занятий и тех эстетических удовольствий, какими пользуются жители других губернских городов внутренней России, не говоря уже о столицах», – писал К. Голодников [57, с. 139]. Поэтому созданный на рубеже 80–90-х гг. XVIII в. театр становится центром культурной жизни Тобольска. Он находился в ведении Приказа общественного призрения. Формально им руководил управляющий, назначаемый Приказом. В разные годы это были надворный советник Дохтуров, Алексей Резанов, коллежский асессор Иосиф Ишимов, прапорщик Иванов, тобольские жители Алексей Возницин и Алексей Ушаков. Фактически же театр представлял собой некое актерское товарищество (сосьете), основанное на началах самоуправления.

В Тобольском архиве сохранился уникальный документ – «Договор труппы актеров Тобольского театра с управляющим театром, коллежским асессором Ишимовым» «от 1799 г. декабря 20 дня» (см. прил. 2). В действиях труппы просматривались элементы того, что мы называем сейчас хозяйственным расчетом. Согласно статьям договора, актеры обязались «платы никакой от Приказа общественно-го призрения и от управляющего не требовать, а сбор театральный, как то: с лож, с партера, с Райка представить для нашего продовольствия из откупа на год 300 рублей». Оставшуюся часть дохода сами

актеры распределяли на театральные расходы: «покупку свеч, сала, дров, на заведение новых и поправление старых декораций, музыки, музыкантов и рабочих людей, на зарплату актерам и актрисам каждому помесечно по тому числу, по которому в предложенной при сем ведомости назначено». Самая большая зарплата – 10 рублей – была назначена актерам Алексею Возницину и Настасье Протопоповой, по 9 рублей – актерам Василию Васильеву и Алексею Ушакову, остальным – по 5 рублей и меньше; рабочим, а также музыкантам выплачивали по 1–2 рубля. Сами актеры строго следили за правильным ведением финансового хозяйства. «Приход денег записывать при окончании представления пьесы, – указано в следующей статье “Договора...”», – а расход тогда, когда что будет куплено. Сей приход представить избранному от нас общим нашим согласием... Без согласия же общего никому никакой выдачи не производить, по окончании же месяца в присутствии управляющего и при собрании всех актеров и актрис читать тому, кто будет нами избран, приходные книги» (см. прил. 2).

При театре было нечто вроде художественного совета, на котором «с общего согласия распределялись роли по желаниям и характерам», решался вопрос о том, какие играть пьесы, а новые пьесы, получаемые от управляющего, читались на собрании всех актеров. За тем принималось общее решение.

Ратуя за равноправие всех актеров и актрис в общем деле, труппа пыталась бороться с «премьерством», так развитым в императорских театрах. В статье десятой «Договора...» сказано: «...никому из актеров и актрис бенефисов на себя не требовать и не давать, а ежели кто-то из них отличится в лучшем представлении назначенных ему ролей и по общему согласию заслужит вознаграждения, в таковом случае по желанию нашему с дозволения управляющего, из общего сбора, ежели оно, за употреблением надобностей театра, будет достаточно, выдать с записью в книгу столько, сколько нами положено будет» (см. прил. 2).

Что же представляла собой труппа этого необыкновенного театра, как она формировалась, кто выполнял в ней функции режиссера? Архивные материалы позволяют более или менее конкретно представить жизнь и деятельность театра в 1799 – 1802 гг. Судя по «Ведомости, показующей месячное жалованье находящимся в Тобольском те-

атре актерам, актрисам, музыкантам и рабочим людям за 1799 г.», в театре работали двенадцать актеров и четыре актрисы. На первом месте в ведомости стоит фамилия А. Возницина. Будучи ведущим актером театра он, скорее всего, и выполнял функции режиссера. Не случайно в марте 1802 г. управляющий театром Иосиф Ишимов «покорнейше просил Приказ общественного призрения его от управления театром уволить как несведущего, а строение театральное, декорации, платья, книги, ноты и музыкальные инструменты передать актеру Алексею Возницину и прапорщику Андрею Иванову» [Цит. по: 123, с. 111]. В 1805 г. А. Возницин с другим актером театра – А. Ушаковым – «решили публичный театр с гардеробом и разными декорациями для удовольствия публики взять в собственное свое содержание, с тем чтобы со стороны Приказа никому дозволения не было иметь никакой труппы здесь. Но буде кто пожелает к удовольствию публики в том театре что-либо представить, то имел бы о том просить нашего согласия, за что в пользу Приказа платил бы 300 рублей» [Цит. по: 123, с. 111].

Немаловажную роль в жизни Тобольского театра сыграл прогрессивно настроенный губернатор Тобольска А. В. Алябьев, благодаря деятельному участию и поддержке которого только и было возможно самоуправление в театре. Помощь его театру была разносторонней. Так, в 1793 г. А. В. Алябьев обращался с просьбой к пермскому генерал-губернатору А. А. Волкову, чтобы последний отпустил в Тобольск актера и режиссера Пермского театра Виганта. А в письме от 24 марта 1793 г. он благодарит А. А. Волкова за то, что Вигант был в Тобольске: «...хотя коротко, но удовольствия он сделал много как своею игрою, так и поправлением наших актеров» [Цит. по: 123, с. 111]. Выяснить что-либо относительно личности пермского актера и режиссера Виганта нам не удалось. Более того, нет никаких сведений о существовании в конце XVIII в. самого Пермского театра. Но поскольку есть свидетельства помощи пермского актера, способного в случае надобности несколько раз выехать в Тобольск для «поправления игры местных актеров», можно предполагать, что в Перми в 90-х гг. XVIII в. были любители сценического искусства, поддерживающие связи с Тобольском. Известно либеральное отношение А. В. Алябьева к ссыльным, находящимся в Тобольске. Так, А. Н. Радищеву он предоставил возможность бывать в местном театре, общаться с актерами, литераторами.

Не без участия губернатора формировался и репертуар Тобольского театра. Сохранились его письма в Пермь с просьбой выслать для театра популярную в то время комическую оперу Я. Б. Княжнина «Сбитенщик», одноактную комическую оперу, «сочиненную на русском языке», «Кузнец», редко исполняемую на российской сцене в 90-х гг. итальянскую оперу «Столяр». Помимо названных в репертуаре Тобольского театра было много других комических опер: как русских – «Мельник» А. О. Аблесимова, «Добрые солдаты» М. М. Хераскова, «Калиф на час» Д. П. Горчакова, так и переводных, большую часть из которых составляли французские, – «Говорящая картина», «Двое скупых», «Земира и Азор», а также итальянская «Мнимые философы» и немецкая «Аптекарь и доктор».

Наряду с комической оперой в репертуаре Тобольского театра были широко представлены такие типичные для русского театра последней трети XVIII в. жанры, как мещанская драма, «слезная» комедия. Большинство пьес такого рода заимствовались из европейского репертуара. Прежде всего, это сентиментальные драмы немецкого драматурга А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», «Бедность и благородство души», «Сын любви», «Дева Солнца» и др. Особенно важно отметить, что на сцене Тобольского театра ставились пять драм известного французского драматурга Л. С. Мерсье (1740–1814): «Беглец», «Зоа», «Неимущие», «Судья» и «Укусник». Взгляды Мерсье на театр совпадали со взглядами русских просветителей – не случайно переводами его пьес на русский язык руководил Н. И. Новиков (кстати, близкий родственник жены А. В. Алябьева). Через Н. И. Новикова тобольский губернатор получал передовые пьесы Мерсье для местного театра. В дореволюционной Франции пьесы этого автора ставились преимущественно в провинции: исполнение наиболее острых его драм в Париже было запрещено цензурой. Не лучшим образом относились к пьесам этого драматурга и в России. Постановка их встречала протесты и в 80-е, и в 90-е гг., имя Мерсье называлось среди имен тех «развратных» писателей и философов, на которых возлагалась ответственность за «бедствия», причиненные французской революцией [199, с. 72]. В России конца XVIII в. пьесы Мерсье шли только в отдельных провинциальных театрах и на частной сцене в Москве. Причем так много, как в Тобольском, его пожалуй, не ставили ни в каком другом театре.

Из русских оригинальных драм сентименталистского направления, исполняемых на сцене Тобольского театра, следует назвать «слезную» драму М. М. Хераскова «Гонимые» («драма с голосом»), «слезную» оперу Н. П. Николева «Розана и Любим». Комедийный репертуар Тобольского театра включал пьесы различных направлений – от сатирической комедии до «улыбательной» сатиры. Это и «Недоросль» Д. И. Фонвизина, и «Самохвал» М. И. Прокудина, и «Испытанное постоянство» Н. П. Николева, и «О, время!» Екатерины II. Согласно договору, составленному актерами Тобольского театра в 1799 г., в течение года они должны были дать сорок два спектакля, из них шесть новых драм, оперу и четыре комедии. Подробных описаний спектаклей Тобольского театра не сохранилось. Составить некоторое представление об игре исполнителей, а также о зрителях этого театра можно лишь на основании скудных отзывов А. Н. Радищева и А. Коцебу, побывавших в ссылке в Тобольске.

В марте – апреле 1791 г. А. Н. Радищев трижды посетил Тобольский театр, сообщив затем А. Р. Воронцову, что на всех трех представлениях в общей сложности было не более 40 зрителей, хотя зал рассчитан на 560 мест [192, с. 234]. Характеризуя тобольскую публику, А. Н. Радищев писал: «Здесьние коренные жители в часы отдохновения пьют чай и спят, в какой бы час дня то ни было; веселье их и заботы состоят в пьянстве. На святой неделе три раза играли комедию; первый – “Мельника”, второй – “О, время!” и третий – “Немого”, но опричь райка зрителей по сложении из трех раз в один (если исключить губернаторскую ложу) было 12 человек; в райке было около 30» [192, с. 236]. А. Н. Радищев подчеркивал также, что «особого внимания театру не уделялось; денежных сборов от постановки спектаклей едва хватало на приобретение реквизитов и оплату актеров; сами актеры уважением не пользовались» [192, с. 236].

Судя по всему художественная сторона деятельности театра составляла желать лучшего. В этом убеждают и воспоминания немецкого драматурга А. Коцебу, который, приехав в Тобольск в 1806 г., услышал от одного из ссыльных, что «...многие его пьесы играют в Тобольском театре, конечно, очень плохо, но с великою похвалою» [125, с. 123]. А. Коцебу оставил подробнейшее описание здания театра: «Театр был довольно велик, и в нем один ряд лож. Каждая ложа принадлежала одному постоянному хозяину, который имел право ук-

рашать ее по своему произволу, от чего получался самый пестрый вид. Шелковые, по большей части богатые материи всяких разных цветов висели у каждой ложи и покрывали совсем их. Внутри навешаны стенные подсвечники с зеркалами. Все вместе имело вид самый азиатский» [125, с. 124]. Творческий состав труппы тоже был подвергнут резкой критике ссыльного драматурга: «Оркестр был несказанно плох. Актеры все были из ссыльных (это не совсем точно. — А. К.). Декорация, гардероб, игра и голоса вообще не стоят никакой критики. Однажды играли оперу "Добрые солдаты", название другой пьесы я позабыл. Оба раза я не мог пробыть дольше четверти часа. За вход же платят в первые места только 50 копеек. "Ненависть к людям и раскаяние", "Сына любви" и некоторые другие из моих пьес играли с великим одобрением. Теперь учили "Деву Солнца", но так как на декорации и гардероб были великие издержки, превосходящие силы содержателя, то для сего делали сбор между почетными обывателями» [125, с. 125].

Подобные отзывы со стороны А. Н. Радищева и А. Коцебу вполне закономерны. Провинция того времени не знала вольных профессиональных актеров. Мастерство актеров-любителей, решивших посвятить себя сцене, находилось на довольно низком уровне. В Тобольске театр был еще весьма далек от выполнения функций действительно городского театра, т. е. рассчитанного на обслуживание широких кругов горожан. Идея актерской артели, попытка актеров самостоятельно организовать жизнь труппы — редчайшее явление в театральной практике XVIII в. В Центральной России идея сосуществования возникла не раньше 60–70-х гг. XIX в.

Но экономически и творчески Тобольск не был готов в то время к подобным экспериментам. Несмотря на актерское самоуправление, театр оставался типичным наместническим театром. Последнее слово обычно принадлежало не зрителям, а представителям административной власти. Без дворянских субсидий, без поддержки наместника или губернатора театр еще не мог существовать, ибо доходы от спектаклей были мизерные и не могли покрыть все расходы. Чтобы обрести финансовую и творческую самостоятельность, театр должен был научиться удовлетворять по возможности идейные и художественные запросы широкой зрительской аудитории.

3.3. Театры Прикамья в XIX в.

Развитие на Урале горнозаводской промышленности приводило к массовому вовлечению во все отрасли хозяйства крестьян, а значит требовало обучения этих людей, приобщения их хотя бы к зачаткам культуры. В официальном документе «Сведения по Пермской губернии» за 1836 г. отмечалось, что «...заводские люди Пермской губернии имеют более образования, нежели люди тех же сословий в других губерниях. Это приписать должно большому числу училищ и горнозаводских школ в имениях главных заводчиков. В сих училищах преподаются науки по многим предметам вовсе ненужным или излишним для людей крестьянского сословия, как то: основы российского права, русская словесность, всеобщая история, риторика и др.» [Цит. по: 61, с. 35].

Изучением истории горнозаводского профессионального образования на Урале (XVIII–XIX вв.) много занимался Н. В. Нечаев. Ему принадлежат несколько статей и книг, посвященных этой теме [166, 167]. Созданные В. Н. Татищевым в 1736 г. горнозаводские школы были не только первыми в России учебными заведениями профессионального образования, готовившими кадры для металлургических предприятий. Помимо подготовки специалистов, они вносили также заметный вклад в развитие общей, в том числе художественной, культуры. Разработанное В. Н. Татищевым в 1736 г. «Учреждение школам» предусматривало обучение не только ремеслам, но и искусствам, в частности, вводилось обязательное обучение пению «партерному по итальянской ноте», изучение архитектуры, живописи [123, с. 117]. Развитию художественных способностей учеников во многом способствовал и индивидуальный метод обучения, при котором «...должно смотреть, чтобы младенцы не долго над чтанием сидели, но как скоро который порядочно складывать научится, то немедленно начать ему писать, а потом обучать в особый час пению, и таки мало с большею охотою в кратчайшее время учиться можно» [Цит. по: 167, с. 98].

Знаменательно, что в архиве нижнетагильского демидовского училища обнаружены среди прочих «ветхих певческих книг» комедия «Недоросль», либретто оперы «Армида», пьесы «Мнимые философы», «Сбитенщик» и «Сципион» [153, с. 119]. Вполне возможно, ученики демидовского училища исполняли названные произведения.

Наиболее развитая система подготовки квалифицированных кадров в XVIII–XIX вв. сложилась в строгановских заводах и вотчинах. В 1794 г. молодой Павел Строганов, отбывавший «ссылку» в деревнях отца, следуя традиции семейной благотворительности, открыл в селе Ильинском школу «ланкастерского типа» для сирот, рассчитанную на пятьдесят учеников, а при ней «надстроечные классы для вундеркиндов». Немалых успехов в деле просвещения своих крепостных добилась его жена Софья Владимировна Строганова, в течение двадцати семи лет управлявшая громадным имением. При ее участии в 1820 г. в селе Ильинском, на Очерском и Билимбаевском заводах были открыты училища, на Добрянском заводе и в Кудымкаре – приходские школы, кроме того, в каждом из пяти округов учреждены библиотеки. Особым покровительством с ее стороны пользовались «на-рочито способные к наукам и искусствам дети». «Об успехах, способностях и поведении каждого ученика от учителей сих новых училищ доставляются к сиятельству третные ведомости», – писал Ф. А. Волегов [45, с. 76]. Многие крепостные «для усовершенствования в науках» посылались в высшие учебные заведения за границу.

Благодаря стараниям Строгановых в их владениях был сформирован довольно значительный слой крепостной интеллигенции: горные инженеры, агрономы, лесничие, архитекторы, художники, музыканты. Они и явились инициаторами создания театров на Очерском заводе и в майоратном имении Строгановых – селе Ильинском.

О начальном периоде этих театров сведений сохранилось немного. Из «Летописи Очера», составленной местным краеведом-историком А. В. Нецветаевым, известно, что в 1807 г. приказчик Прядильщиков получил разрешение П. А. Строганова выделить пустующее помещение склада под театр, который позднее получил название «комедийного сарая». Из архивных материалов следует, что с 1810 г. очерцы ставили отрывки из опер и даже целые оперы, но названия их не сохранились.

В 1817 г. очерские актеры вместе с хором В. А. Всеволожского в строгановских соляных амбарах (на берегу Камы) ставили в Перми комическую оперу А. О. Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват»; в 1821 г. – оперу-водевиль Н. И. Хмельницкого «Бабушкины попугаи», в том же году появившуюся впервые в московских театрах. В 1843 г. очерцы привозили в Пермь спектакль «Сбитенщик»,

а в 1847 г. – сразу три спектакля по пьесам Я. Б. Княжнина: две комедии («Хвастун» и «Чудаки») и оперу «Сбитенщик». Кроме того, в репертуаре театра в 30–40-е гг. были комедии В. В. Капниста «Ябеда», Н. И. Хмельницкого «Воздушные замки» и опера А. П. Верстовского «Аскольдова могила».

Из раннего репертуара театра в Ильинском известна лишь одна пьеса – это комедия Ф. Ф. Иванова «Семейство Старичковых, или За богом молитва, а за царем служба не пропадают» (получившая исключительную популярность у широкого зрителя в Москве и Петербурге). Постановку ее на сцене Ильинского театра видел в 1825 г. П. И. Мельников-Печерский, о чем и рассказал в «Дорожных записках на пути из Тамбовской губернии в Сибирь» [160, с. 315–316].

Даже немногочисленные сведения о репертуаре крепостных любительских театров Очеры и Ильинского свидетельствуют о том, что принцип отбора пьес в них существенно отличался от такового в рассмотренных ранее крепостных театрах. Если в репертуаре театра В. А. Всеволожского преобладали французские комические оперы, то в театрах крепостных любителей излюбленным жанром были русские комические оперы, сочетание комедийного начала с музыкой, легко запоминающиеся куплеты и включенные в текст русские народные песни которых как нельзя лучше передавали национальный колорит. Комическая опера А. О. Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват» в течение полувека не сходила со сцены Очерского театра.

Не меньшая популярность среди крепостных любителей театра выпала на долю и другой известной русской комической оперы – «Сбитенщик» Я. Б. Княжнина. Вполне закономерным было включение в репертуар театров крепостной интеллигенции национальных обличительно-сатирических комедий конца XVIII – начала XIX в., таких как «Ябеда» В. В. Капниста, «Хвастун» и «Чудаки» Я. Б. Княжнина, «Семейство Старичковых» Ф. Ф. Иванова. Разоблачение поголовной коррупции в судах, высмеивание господствующего в дворянских кругах подражания иноземным обычаям, эгонистического пренебрежения к собственной стране, остро поставленная проблема равенства сословий – все это делало названные комедии злободневными в среде крепостной интеллигенции.

Присутствие в репертуаре Очерского театра отдельных водевилей Н. И. Хмельницкого – «Воздушные замки» (1818), «Бабушкины

попугаи» (1819) – обусловлено, на наш взгляд, характерным для этого автора живым и легким стилем, простотой и безыскусностью сюжета, а самое главное – оптимистическим финалом, которого ждал демократический зритель. Так, главный герой «Воздушных замков» пустопорожний мечтатель Альнаскар жаждал совершать чудеса, мечтает посетить неведомые страны и стать главой государства, где живут какие-нибудь дикие племена. И хотя все его «прожекты», в том числе и житейские, терпят крах, он не унывает. «Утешься: Индия осталась за нами», – говорит он с комическим пафосом своему слуге в финале пьесы, когда разрушилась его надежда жениться на богатой вдове.

По материалам «Летописи Очеры» можно проследить направление репертуара и в другие периоды существования театра. При этом улавливается определенная закономерность: хотя подобные театры не были собственностью конкретного владельца, а формировались на коллективных началах группой крепостных любителей, существенное влияние на их деятельность, и прежде всего репертуар, оказывали крепостные управляющие, члены окружного правления, получавшие от Строгановых на конкретный срок определенные полномочия. Так, открытие Очерского театра и существование его до 30-х гг. XIX в. было связано с деятельностью местного приказчика Афанасия Федоровича Прядильщикова, который в летописи назван «другом народа» [123, с. 120].

В 50-е гг. функции художественного руководителя театра осуществлял заводской бухгалтер Михаил Усатых. За особую привязанность к театру его называли «Щепкиным». Был он из «пригульных детей» дворовой горничной управляющего майором Волегова. Ребенку за барский счет дали образование: обучили в ильинской школе и отправили в Марьинскую школу земледелия и ремесел. Мальчик обратил на себя внимание Софьи Строгановой математической одаренностью и выдающейся памятью. «С двух прочтений он запоминал дословно целые страницы славянского текста из “Евангелия”» [Цит. по: 123, с. 120]. Барыня признала его вундеркиндом и дала возможность посещать бухгалтерские курсы в Петербурге. Спустя три года Михаил Усатых появился в Очере, работал в окружном правлении главным бухгалтером и «одновременно много труда вкладывал в организацию спектаклей», в частности, по пьесам Н. В. Гоголя «Женитьба» и «Ревизор» [145, с. 39].

После смерти Софьи Строгановой округом управлял Егор Константинович Демидов. В конце XVIII в. он был дворовым мальчиком у Екатерины Петровны Строгановой, жившей в Петербурге. За милостивую внешность и актерские наклонности мальчика называли «Керубино». Ему удалось хорошо овладеть французским языком – может быть, поэтому Софья Строганова взяла мальчика себе. В 1843 г. он стал ее старшим личным секретарем, затем женился на владевшей французским языком крепостной балерине Поздеевой, уроженке Карагай. Уже постаревший «Керубино» был послан в Очер на место управляющего. В местных летописях сообщалось, что он «попал в управляющие лишь после того, как оглох от оплеух старшего дворецкого во дворце Строгановых на углу Невского и Мойки» [145, с. 44]. В должности управляющего Очерским заводом Егор Демидов находился с 1855 г. по 1871 г. Как отмечает Ф. А. Малков, местный краевед, с появлением в Очере Егора Демидова с бывшей крепостной балериной Поздеевой и графского эксповара Мохнаткина, также по старости отправленного из Петербурга в Очер, местные актеры увлеклись музыкой и балетом, а также легкими водевилями [145, с. 46]. Было в этом что-то и от желания подражать петербургскому дому Строгановых, в котором нередко исполнялись музыкальные любительские спектакли, и от запоздалого увлечения типичными для репертуара крепостного театра балетными и музыкально-комедийными жанрами, и от стремления следовать за модным репертуаром профессиональной сцены, в котором в 60–70-е гг. XIX в. наблюдался расцвет оперетты.

Опереточное поветрие коснулось и Ильинского театра. По свидетельству А. А. Вологодина, в 1860–70-е гг. в здешнем театре ставили в основном «водевили с пением» [131, с. 57]. Музыку к ним сочинял местный музыкант и художник, оформлявший спектакли, талантливый человек Савелий Петрович Юшков (учился он у своего однофамильца крепостного художника Гавриилы Юшкова), служивший регентом хора в Ильинском. Кроме того, он был учителем музыки и рисования в местной школе. Весьма интересно, что на ильинской сцене шли не одни «Филатки и Мирошки», а ставились также пьесы А. И. Островского и Н. В. Гоголя [131, с. 58]. В 1874 г. в связи с пожаром, уничтожившим все оставшиеся от крепостных времен костюмы, декорации и бутафорию, а также и само здание, постоянный театр в Ильинском прекратил свое существование и не действовал до 1888 г.

В конце 1880-х – 1890-е гг. в истории Очерского и Ильинского театров намечается (в каждом по-своему) «золотая» пора. Это было связано с тем, что художественное руководство в театрах взяли на себя одаренные люди. В Очерском театре это был главный механик завода Петр Алексеевич Малых (в 1883 – 1900 гг. – управляющий округом). По свидетельству современников, П. А. Малых был образованным человеком, хорошим скрипачом, способным актером. Не меньшую ценность для театра представляла его жена – Софья Васильевна Малых – неплохая пианистка, бывшая профессиональная актриса (она играла на петербургской сцене в 1860-е гг.) [145, с. 55]. С. В. Малых ввела в репертуар театра «Свадьбу Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина, в которой заглавную роль играли потомки строгановских крепостных И. Г. Пьянков и П. В. Сюзов. В драматическом репертуаре ведущее место занимали пьесы А. Н. Островского, Н. В. Гоголя. Кроме того, с появлением на заводе супругов Малых очерцы увлеклись постановкой музыкальных спектаклей, концертов и опер. Были поставлены «Жизнь за царя» М. И. Глинки, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Демон» А. Г. Рубинштейна, «Фауст» Ш. Гуно [145, с. 59].

Ильинским театром в 1890-е гг. руководил член Главного правления Строгановых Ф. А. Плюснин. Среди актеров он выделялся талантливой игрой и прекрасным голосом, умением работать с хором, осуществлять постановку на сцене музыкальных произведений. В 1897 г. он был переведен в Пермь, где стал известен как талантливый певец и драматический актер – пел в пермском музыкальном кружке партию Князя из оперы А. С. Даргомыжского «Русалка».

В 1897 г. Ильинский театр возглавил член окружного вотчинного правления Павел Васильевич Сюзов. Сохранилось «Письмо членов Ильинского кружка любителей сценического искусства о возобновлении постановок...» от 12 октября 1897 г., в котором ильинцы сообщают, что они обсудили вопрос об устройстве спектаклей в нынешнем сезоне, так как ранее даваемые спектакли имели успех, с удовольствием посещались публикой и доставляли денежные средства, увеличивая бюджет Общества семейных вечеров; а также ими единогласно избран распорядитель будущих спектаклей – П. В. Сюзов. Поэтому ильинцы просят Общество семейных вечеров предоставить П. В. Сюзову право на расходование сумм, необходимых для устройства спектаклей, как этим пользовался его предшественник Ф. А. Плюснин [123, с. 124].

При П. В. Сюзеве Ильинский театр много занимался благотворительной деятельностью. Так, 29 декабря 1898 г. в пользу местного женского училища ильинцы поставили пятиактную шутку А. П. Чехова «Предложение». Полгода спустя, 20 июля, снова для того же училища были сыграны драма в пяти действиях И. В. Шпажинского «Майорша» и одноактный водевиль В. А. Соллогуба «Беда от нежного сердца»; 23 апреля 1900 г. для сбора средств на постройку памятника известному летописцу Строгановых Ф. А. Волегову любители поставили комедию А. Н. Островского «Лес» (это был случай, когда большая пьеса шла без сопровождения водевиля или маленькой пьески: в Москве и Петербурге спектакли из одной крупной пьесы стали появляться в 1880-х гг., а на Урале, как мы видим, структура спектакля изменялась медленнее).

Ведущее место в репертуаре Ильинского театра в конце XIX в. занимали пьесы А. Н. Островского «Не так живи, как хочется», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Грех да беда на кого не живет» и др. Среди драматургов, чьи пьесы соперничали на сцене Ильинского театра с комедиями А. Н. Островского, следует назвать А. А. Потехина. Его драмы из народного быта «Суд людской – не божий» и «Чужое добро впрок нейдет», в которых затрагивались жгучие проблемы крестьянской жизни, пользовались особым успехом у зрителей Ильинского театра. Весьма популярными пьесами в репертуаре ильинцев были «Святки» М. А. Стаховича – зимняя сцена из русского быта, «Бобыль» Н. И. Круглополева – интермедия с пением и плясками в двух действиях, одноактный водевиль Д. Т. Ленского «Простушка и воспитанная».

Подводя итог сказанному о репертуаре театров в Ильинском и Очере, необходимо отметить следующее. При всех изменениях, которые театр претерпевал в течение целого столетия, при всем разнообразии жанров, авторов, пьес довольно отчетливо прослеживается пристрастие этих двух театров к *отечественной драматургии*, к пьесам, в которых в той или иной степени затрагивались *проблемы народной жизни* – будь то русская комическая опера или обличительная комедия, одноактный водевиль или многоактная «пьеса жизни» А. Н. Островского, а также «народная драма» А. А. Потехина. Нами не обнаружено в репертуаре этих театров ни одной крупной пьесы зарубежного драматурга.

Любительские театры в Очере и Ильинском отличались от крепостных трупп не только репертуаром. Иными были здесь статус актера, методы его работы, уровень мастерства. Весьма закономерным представляется, на наш взгляд, следующий факт: об актерах крепостных театров на Урале мы не знаем почти ничего, не считая отдельных упоминаний в семейной переписке В. А. Всеволожского о крепостных певицах Менюхиной и Поджаровой и мастеровом поверенном Ларионе Коревякине, ведавшем постановкой пьес в Пожевском театре. В то же время сведения о любительских театрах довольно разнообразны и содержатся в заводских летописях, воспоминаниях современников, краеведческих исследованиях, автобиографической повести уральской писательницы А. А. Кирпищиковой, путевых заметках П. И. Мельникова-Печерского.

Первый, кто оставил печатное свидетельство о крепостных любителях театра, был П. И. Мельников-Печерский. Описывая в «Дорожных записках...» впечатление от увиденного в Ильинском театре, он отмечал, что «...играют на нем не странствующие сыны Мельпомены, нет, актеры имеют в Ильинском постоянные жительства и служат “Писчиками” в вотчинном правлении» [160, с. 315].

Восстановленные благодаря очерской летописи и воспоминаниям современников судьбы отдельных крепостных любителей также свидетельствуют о том, что театр в их жизни существовал одновременно и параллельно со службой. Так, музыкальное руководство в театре в 1840–50-е гг. осуществлял член окружного правления, крепостной служащий Андрей Яковлевич Россомагин. Музыкальное образование он получил в ильинской начальной школе. В дальнейшем обучался в марьянской низшей практической школе, по окончании которой, по просьбе ильинского управляющего, был принят в Петербургскую школу горных и лесных наук. Получив солидное образование, крепостной Россомагин служил приказчиком Строгановых в Карагае и Кудымкаре, а в 35 лет получил перевод в Очерское окружное правление. «Был он простой, не корчил из себя барина, – вспоминали очерцы» [145, с. 63].

В работе Очерского театра принимали участие и учителя местной школы – крепостные Михаил Мельников и Яков Любимов. Михаил Мельников – сирота, помощник караванного судоводителя, окончил «надстроечные классы для вундеркиндов» при ильинской

ланкастерской школе для сирот, потом в качестве строгановского стипендиата был определен в ученики Пермской духовной семинарии, назначен учителем приходской школы в Очере. Крепостной Яков Любимов окончил марьинскую школу, устроен стипендиатом в педагогический институт в Петербурге. Но института не закончил, так как был снят со стипендии за недозволенную женитьбу на вольной органистке. После этого назначен помощником учителя в Ильинское, а оттуда «за грубое обращение с господином управляющим майоратом» был переведен в Очер на исправление [145].

Особенно драматично складывались судьбы крепостных художников, причастных к Очерскому театру. Яков Холмогоров, сын члена окружного правления и крепостной дворовой золотошвейки, был определен в Строгановское училище технического рисования, основанное в 1825 г. С успехом окончил Академию художеств и для усовершенствования в жанровой живописи был послан во Флоренцию, затем в Мюнхен и Дрезден. Все шло хорошо, пока Холмогоров не решил жениться на итальянке – художнице Лючии, с которой познакомился во Флоренции. На его просьбу о поездке в Италию для устройства семейных дел и об увольнении из крепостного состояния С. Г. Строганов ответил решительным отказом и отправил его в Ильинское, а затем в Очер. Убедившись после многократных обращений к Строганову через очерского управляющего, что вольной не получит, Холмогоров запил, опустился, «в пьяном виде рисовал архангела Михаила с гусарской шашкой, в гусарских сапогах и с лихо закрученными усами» [145, с. 67].

Другой крепостной художник, А. К. Кривошеков, направленный после ильинской школы к профессору А. Г. Варнеку, предчувствуя свою трагедию, в письме к брату в Кудымкар в 1844 г. писал: «Смотря вдаль будущности – содрогаюсь...» [111, с. 43]. Его опасения сбылись: в 1848 г. А. К. Кривошеков, обучавшийся живописному искусству за границей, оказался в Очере.

Исследовавший трагедию крепостной интеллигенции Л. А. Коган отмечал: чем шире становился кругозор этих исстрадавшихся в неволе людей, тем глубже и острее ощущали они тяжесть и унижительность своего бесправного положения; конфликт между чувством человеческого достоинства, верой в свои силы, с одной стороны, и прежними, все более гнетущими обязанностями крепостной собст-

венности – с другой, был характерной чертой трагедии крепостных интеллигентов [121].

Исследования актерского состава театров крепостных любителей Очера и Ильинского свидетельствуют о том, что труппы этих театров, в отличие от крепостных, состояли исключительно из мужчин. Об этом же писала и А. А. Кирпищикова: «Актёрок спервоначалу не было, а ежели девицу или даму надо изображать, так помоложе который служащий и изображал» [116, с. 243]. В спектакле, который удалось увидеть П. И. Мельникову-Печерскому, «женские роли выполняли мужчины с усами, небритой бородой, в чепцах, в сарафанах и драдедамовых платках» [160, с. 317].

Профессиональной подготовки, которая была у актеров труппы В. А. Всеволожского, крепостные любители не имели, поэтому их игра, по свидетельству А. А. Вологодина, «...не отличалась изысканностью, сценические приемы и манеры того времени были грубоваты» [Цит. по: 131, с. 58]. Подробное описание такой игры оставил П. И. Мельников-Печерский: «Слыхали ль как в старину семинарист режет, бывало, слово в слово урок из риторики своему доминие-профессору; когда он, уверенный в своем знании, кричит борзо, монотонно и останавливается только тогда, когда у него духу не достанет и он захочет предохнуть? Если слыхали, то Вы можете иметь понятие об игре ильинских актеров; если нет, то я не могу передать Вам образа их выражения» [160, с. 316]. Так играли крепостные любители в 20-х гг. XIX в., но тогдашняя публика, посещавшая по два раза в неделю (в воскресенье и четверг) Ильинский театр, была довольна игрой актеров – ведь многие другого театра не видели вовсе.

В послереформенный период численный и социальный состав труппы намного расширился. В «Пермских губернских ведомостях» за 1866 г. был опубликован список труппы, в котором значились главноуправляющий графини Строгановой Петр Шарин, служащие правления Иван Кычигин, Алексей Власов, Михайло Пашихин, крестьяне Александр Кузнецов, Евграф Субботин, Василий Мельников, член правления Илья Рогов, писарь волостного правления Григорий Симанов, мировой посредник Михайло Клушин, купец Ефим Поносов, главный лесничий А. Е. Теплоухов, священник Данило Чечерин, учитель Иван Ширкалин, церковный староста Александр Симанов, фельдшер Николай Колеснев и другие – всего около сорока человек

[123, с. 130]. Труппа Ильинского театра, как и Очерского, в этот период тоже состояла из одних мужчин, а значит женские роли, как и раньше, исполнялись ими же, с той только разницей, что их «играли мужчины с более или менее женоподобной наружностью» [116, с. 244].

Манера игры крепостных любителей явно вступала в противоречие со временем. Один из зрителей Ильинского театра писал в «Пермских губернских ведомостях»: «Разборчивая Мельпомена не покровительствует нашим доморощенным артистам: они, право, стараются всячески произвести эффект, но как-то все роли их выходят комическими и незстетическими и публика, заплатив за место, вместо аплодисментов преспокойно пощелкивает орешки и приятно забавляется разными пряностями...» [Цит. по: 123, с. 131]. Если в 1820–30-е гг. столь разительный отрыв сцены от жизни, неправдоподобие чувств и эмоций, исполнение мужчинами женских ролей и прочее были оправданы отчасти тем, что театров тогда на Урале было мало, учиться актерам было негде и не у кого, то в конце 1860-х гг. все это вызывало у зрителей раздражение. Самое большое недовольство ильинских зрителей было связано с исполнением женских ролей мужчинами. «Перерождение модника-артиста в этикетную артистку напоминало неприятные карикатуры», – отмечал ильинский зритель [Цит. по: 123, с. 131].

Несколько иная ситуация сложилась в Очерском театре. Здесь ошутимее сказывались традиции крепостного театра, в котором женщины и мужчины были уравнены в своем бесправии. Мы уже упоминали о том, что в 1855 г. в Очере появился новый управляющий из крепостных Егор Демидов. Его жена, бывшая крепостная балерина Поздеева, и была одной из первых женщин, выступивших на подмостках Очерского театра. Она и С. В. Малых (с 1874 г.) принимали самое активное участие в работе местного театра. Стало быть, появление женщин-актрис на очерской сцене было связано как с крепостным, так и с профессиональным театром.

В 1860–70-е гг. Ильинский и Очерский театры переживали кризисы, связанные с ломкой устаревшей организации театрального дела, поиском нового репертуара, новых способов общения с публикой, расширением социального состава участников, финансовыми трудностями. В это время очерские любители играли в здании заброшенного вотчинного правления, Ильинский театр располагался в помещении бывшего столового дома – дряхлого, полуразвалившегося здания

с оборванными и полузаколоченными снаружи окнами. Скучная обстановка зрительного зала с беднейшими декорациями свидетельствовала о финансовом кризисе театра.

Положение, видимо, было настолько безвыходным, что актеры решили брать со зрителей за вход от 10 до 40 копеек (раньше, до реформы 1861 г., вход в театр был бесплатным). Возникает естественный вопрос: за счет каких же средств существовали театры крепостных любителей до 1861 г., если спектакли шли бесплатно, а театры имели вполне приличные помещения, декорации, костюмы, «были даже совсем особенные актеры, за то только им и жалованье платили, что они в театре играли, да кулисы расписывали» [116, с. 244]. В Строгановских архивах совершенно отсутствуют сведения о расходах на театр. Местный краевед А. А. Вологдин тоже указывает, что театр был любительским, не получал никаких субсидий и «устраивался» средствами самих служащих [131, с. 58]. Однако свидетельство А. А. Вологодина, на наш взгляд, не вполне объясняет финансовое положение этих театров. Суть дела, как нам кажется, в том, что, во-первых, труппа в дореформенный период была почти в два раза меньше (не превышала 20 человек), во-вторых, основу ее составляли представители местной административной власти (приказчики, управляющие, члены вотчинного правления), т. е. люди, которым по должности приходилось распределять доходы и расходы вотчины, они же несли ответственность перед Строгановыми. Поэтому вполне возможно, что крепостные служащие записывали расходы на театр в другую статью. Так, некоторые актеры числились в конюхах, лесоводах, за что и получали жалованье, сами же занимались только театром. В послереформенный период труппы любительских театров в Очере и Ильинском значительно расширились, прежде всего за счет вошедших в них крестьян, мастеровых и рабочих. Потребности театров росли, увеличивалось количество пьес в репертуаре, а для них нужны были новые костюмы, декорации, что не могло не сказаться на финансовом положении театров.

В 1880–90-е гг. Очерский и Ильинский любительские театры переживали некоторый подъем, стабилизировался актерский состав трупп. В это время здесь работало немало талантливых актеров. В Очерском театре – комик М. Усатых, резонер П. В. Сюзев, инженеру Л. Н. Пискарева; в Ильинском театре необходимо выделить Е. И. Тепло-

ухову, в течение многих лет исполнявшую «большие роли», А. Я. Тарakanову – прекрасную исполнительницу ролей свах и горничных. В обоих театрах существовали неплохие оркестры, в Очере в 80-х гг. под руководством талантливого регента А. И. Покровского была организована певческая капелла. Были в театрах и свои осветители, рабочие сцены, например, плотник Елисей Русинов из Ильинского, в течение двух десятков лет следивший за освещением сцены свечами или керосиновыми лампами; он же ставил кулисы и поднимал занавес.

Обращает на себя внимание тот факт, что в работе театра принимали участие целые семьи: на Очерском заводе – супруги Малых, отец и сын Мальцевы, сестры Паздниковы, братья Хайдуковы; в селе Ильинском – семьи Теплоуховых, Шайдуровых, Таракановых, Пьянковых, Олениных, Вологдиных, Плюсниных – все они были потомками крепостных интеллигентов, усилиями которых создавались первые народные любительские театры на Урале.

Изучение деятельности театров, основанных крепостными интеллигентами, было бы неполным без обращения к зрителю, посещавшему их. Уже в первом печатном свидетельстве, оставленном П. И. Мельниковым-Печерским, есть сведения о зрителях, для которых ильинские актеры разыгрывали свои спектакли: «Мы вошли в театр, освещенный двадцатью сальными свечами и двумя плошками, от которых дым и смрад носился тучею по зале. Народу было множество, потому что пускали в театр даром... Приезжие из Перми таяли от удовольствия; жители из Ильинского восхищались и не жалели рук для аплодисментов. Позади кричали и дрались мужики, подгулявшие на ярмарке...» [160, с. 315]. А. А. Кирпищикова к этому добавляет: «Каждую неделю по два раза в театре играли, в воскресенье и четверг, народу в театре много бывало, даже из соседних сел и заводов съезжались смотреть» [116, с. 245].

Здесь, в отличие от крепостных театров, исполнители и зрители принадлежали к одной социальной группе. Поэтому, кстати, в зрительном зале часто возникала ситуация, напоминающая атмосферу фольклорного театра. Во время спектакля публика активно выражала одобрение или возмущение, могла вскакивать с мест и кричать, «...приходила иногда в экстаз от практических выполнений пьес, случавшихся в партере между зрителями, в виде громкого командования “вон!” и атлетических приемов по пьесе» [Цит. по: 123, с. 134]. Театр,

созданный крепостными любителями, не только давал возможность местным жителям дважды в неделю знакомиться с произведениями искусства, но превращался в своеобразное ритуальное действо, независимо от уровня мастерства или качества игры актеров. Это было «...единственное место в Ильинском, куда собиралось разнообразное здешнее общество ради развлечения и удовольствия», писали о театре в губернскую газету жители Ильинского [Цит. по: 123, с. 135]. Отношение зрителей к своему театру выразилось и в том, что в результате объявленного после пожара в 1874 г. сбора средств на устройство новой сцены ильинцами было собрано 90 рублей – немалая сумма по тем временам! [131, с. 59].

Таким образом, рассмотренная нами деятельность ильинских и очерских актеров, до 1861 г. числившихся крепостными Строгановых, весьма своеобразна и имеет принципиальные отличия от деятельности крепостных актеров. Эти отличия состоят в следующем.

Для крепостного любителя театр – дело добровольное, сюда он пришел по собственной инициативе и в любое время волен покинуть его. У крепостного актера свободы выбора нет.

Профессиональной подготовки, обязательной для крепостных актеров, в любительских театрах крепостной интеллигенции могло не быть. Соответственно для последних был характерен более низкий уровень актерского мастерства. В отличие от крепостных театров, в которых женщина-актриса – явление типичное с самого начала их возникновения, на сценах ильинского и очерского любительских театров архаичное исполнение женских ролей мужчинами сохранялось до 70-х гг. XIX в.

Сравнивая взаимоотношения актеров и зрителей в театрах этих двух типов, мы обнаруживаем, что каждый из них ориентировался на своего зрителя. Зрители крепостного театра (на Урале) – это узкий круг людей: заводовладельцы, их родственники и друзья. Между актерами и зрителями в таком театре всегда существовал барьер – как между представителями различных сословий. В любительских же театрах между зрителем и исполнителем сословных барьеров не было, что способствовало более тесному контакту. Ориентация любительских театров на демократического зрителя нашла свое отражение и в репертуаре. Он отличался от репертуара крепостных театров приверженностью к тем жанрам национальной драматургии, в которых освещались проблемы народной жизни.

3.4. Екатеринбург – театральная столица горнозаводского Урала в XIX в.

Екатеринбург в XIX в. представлял собой, по словам Д. Н. Мамина-Сибиряка, настоящее государство в государстве, со своими законами, судом и войском [148, с. 239]. Это был особенный город, в котором жизнь определялась горнозаводским производством. Не случайно, находясь в ранге уездного города, он являлся резиденцией главного управителя горных заводов Урала. Число жителей в Екатеринбурге к началу XIX в. составляло около 10 тысяч и продолжало увеличиваться, тогда как в губернском городе Перми жителей было приблизительно в два раза меньше.

В архивных материалах сведений о любительских спектаклях в Екатеринбурге XVIII в. не обнаружено, хотя возможности для объединения любителей сценического искусства в кружки для постановок хотя бы разовых спектаклей, безусловно, имелись. Такими культурными очагами в Екатеринбурге были горнозаводские школы и училища.

Конкретные сведения о любительском театре в Екатеринбурге относятся лишь к XIX в. Путешественник А. Купфер, в 1820-е гг. изучавший горнозаводские центры Урала, писал, что в Екатеринбурге «несколько любителей устроили общественный театр, где играют переводные пьесы к большому удовольствию публики и к вящему негодованию бородачей-старообрядцев» [294, р. 173]. Из сообщения А. Купфера многое не ясно: кто был участником спектаклей, где располагался этот театр и т. д. Проясняют некоторые моменты культурной жизни Екатеринбурга 1820–50-х гг. воспоминания В. К. Чупина о брате, известном историке и краеведе Н. К. Чупине, который в 1844–1845 гг. был делопроизводителем Канцелярии главного начальника Уральского хребта, а с 1853 г. – инспектором и преподавателем Уральского горного училища. Н. К. Чупин рассказывал брату, что в 20–30-е гг. любительские спектакли постоянно давались инженерами, выпускниками Горного института. «Между ними было много светлых, добрых, честных личностей, имевших благотворное влияние на всех окружающих; в числе этих людей следует указать на Меньшенина (в 1818–1821 гг. он читал лекции по минералогии в екатеринбургском горном училище. – А. К.), он много подстрекнул людей к самообучению, к самообразованию, к театру, спектакли давались регулярно» [Цит. по: 123, с. 137]. Сам

Н. К. Чупин был инициатором создания в горном училище небольшой труппы любителей, которою разыгрывались «Недоросль», «Мельник» и другие пьесы.

Весьма примечательно, что любителями в Екатеринбурге в 30-е гг. была сыграна комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума», в роли Чацкого выступал горный инженер Е. П. Ковалевский (в Москве и Петербурге эта пьеса полностью была поставлена также в 1831 г.). Отметим, что текст «Горе от ума» был обнаружен и в Пермской межевой конторе среди документов за 1831 г., а служащие конторы часто ставили любительские спектакли. Известно также, что екатеринбургские любители в дореформенный период осуществили инсценировку повести А. С. Пушкина «Барышня-крестянка» (1859).

Следовательно, несмотря на малый объем и хаотичность материалов, можно сделать вывод о том, что любительский театр в городах Урала начинает формироваться в XVIII – первой половине XIX в. Во второй половине XIX в. любительские спектакли и концерты в Екатеринбурге шли постоянно. Параллельно с этим успешно осуществлял свою деятельность городской театр, основанный П. А. Соколовым в 1843 г., менялись здесь только антрепренеры: В. В. Головинский, А. Д. Херувимов, Н. А. Клепинин, М. А. Завадский, П. М. Медведев и его сын П. П. Медведев, Ф. И. Надлер и др. В начале 1870-х гг. любительское движение в Екатеринбурге настолько разрослось, что вполне естественно возникла идея объединения любителей в солидное общество, названное Екатеринбургским музыкальным кружком с драматическим отделением при нем. В журнале «Артист» за 1893 г. читаем: «Одним из самых симпатичных провинциальных любительских кружков является, бесспорно, Екатеринбургский музыкальный кружок, существующий уже довольно давно в Екатеринбурге. Кружок этот поставлен очень серьезно и солидно. Многие из его членов сделались затем весьма полезными присяжными артистами» [Цит. по: 123, с. 138].

Этот кружок был необычным среди подобных любительских объединений и по длительности существования (с 1870 г. по 1912 г.), и по серьезности постановки дела, и по массовости членства, и по размаху своей деятельности. В первые годы собственного помещения кружок не имел. Если для крупных спектаклей удавалось снять городской театр или сцену в Общественном собрании, то репетировать и готовить спектакли приходилось где попало.

В 1879 г. помещение для кружка предложил Гаврила Гаврилович Казанцев, представитель известного рода золотопромышленников на Урале. Предполагалось переделать под сцену и зрительный зал на 160 мест целый этаж его дома.

Известно, что городской театр, особенно в праздничные дни, не мог вместить всех желающих. «Екатеринбургская неделя» того времени писала: «Имея в виду, что благотворительные спектакли любителей принуждены до сих пор пользоваться помещением городского театра, уплачивая его арендатору непосильную плату, Казанцевы предполагают отдавать помещение своего театра любителям безвозмездно...» [Цит. по: 123, с. 139]. Так театр Казанцевых стал постоянным прибежищем Екатеринбургского музыкального кружка на много лет. Местная газета отмечала удобства самого здания: «Театр был изящно отделан в русском стиле. Сцена представляла комнату в стиле Ренессанса с новыми декорациями и убрана пальмами» [Цит. по: 123, с. 139].

В кружок входили учителя, техники, служащие и члены их семей. Серьезно относясь к любительскому делу, члены кружка еще в 1871 г. разработали устав, в котором обстоятельно была прописана их деятельность: цели и задачи кружка, функции руководителей и т. д. Устав был представлен на утверждение в Министерство внутренних дел и девять лет о нем не было никаких сообщений. В течение этого времени любители регулярно участвовали в различных спектаклях, ограничиваясь разрешением местного начальства. В частности, в 1874 г. на Урал приезжала с гастрольями известная тогда певица, друг и ученица М. И. Глинки, соратница М. П. Мусоргского Дарья Михайловна Леонова; члены кружка предложили ей поставить на местной сцене оперу «Грубадур» с выигрышной для нее ролью Азучены. Потом Д. М. Леонова в своих записках с удивлением вспоминала о высоком, вполне профессиональном уровне постановки [136].

Министр внутренних дел утвердил устав лишь 12 сентября 1880 г., причем в него было введено несколько новых параграфов. В частности, ограничивающих вступление в Екатеринбургский музыкальный кружок лиц, «не достигших совершеннолетнего возраста, за исключением лиц, имеющих классные чины; воспитанников учебных заведений, а также лиц, подвергшихся ограничению прав по суду» [Цит. по: 123, с. 139]. Немало неудобств влекло за собой и требование афиши пьес, поставленных на сцене, высылать в Главное управление по делам печати.

Все члены кружка по уставу делились на почетных членов, действительных членов, членов-соревнователей и членов-сотрудников. Руководил работой музыкального кружка совет старшин. Одним из старшин драматического отделения кружка был Д. Н. Мамин-Сибиряк – именно ему было поручено сделать доклад об юбилее кружка в 1891 г., текст которого не сохранился.

Считая основной задачей пропаганду музыкальной культуры, Екатеринбургский музыкальный кружок ежегодно знакомил слушателей с двумя-тремя новыми операми (часто делая это первым на Урале), тщательно подготовленными и добросовестно исполненными, и давал несколько концертов. Вот лишь некоторые оперы, поставленные екатеринбургскими любителями: «Фауст», «Русалка», «Роберт-дьявол», «Сын мандарина», «Сельская честь» (постановка осуществлена на два года раньше, чем в столичном Мариинском театре), «Отелло», «Трубадур», «Тангейзер», «Рафаэль», «Вражья сила», «Царская невеста», «Демон», «Мазепа», «Садко», «Князь Игорь». Постановка последней была событием не только в истории музыкальной жизни Екатеринбурга, но и в сценической истории самой оперы. До 1894 г. она шла только в двух театрах – Мариинском в Петербурге и частном театре Солодовникова в Москве; Большой театр поставил «Князя Игоря» в 1898 г. Осуществить постановку такой необычной оперы – дело весьма трудное. Достаточно сказать, что из-за нестандартной продолжительности она часто шла без третьего акта. А Екатеринбургский музыкальный кружок взял на себя смелость поставить и третий акт. Спектакль прошел весьма успешно – только за первые месяцы он повторялся пять раз. И это не случайно: в кружке принимали участие одаренные музыканты с серьезным специальным образованием. В разные годы в него входили ученик Н. Г. Рубинштейна С. В. Гилев (первый исполнитель роли Онегина на московской премьере в 1879 г.), воспитанник петербургской консерватории, прекрасный тенор П. Ф. Давыдов, незаурядный дирижер Г. А. Свечин, опытный музыкальный педагог В. С. Цветиков, талантливый скрипач, обладатель скрипки Страдивари Г. А. Тиме, семья музыкантов-профессионалов Кронгольд и др.

Театральный репертуар Екатеринбургского музыкального кружка, если сравнивать его с репертуаром городского профессионального театра, был более однороден, в выборе пьес его руководителями было

проявлено больше вкуса, культуры, последовательности в пристрастиях. Большая часть спектаклей, поставленных на сцене казанцевского театра, состояла из одной многоактной пьесы, без традиционного «довеска». Это были пьесы А. Н. Островского «Пучина», «Василиса Мелентьевна», «Горячее сердце», «На всякого мудреца довольно простоты»; Н. В. Гоголя «Женитьба» и «Ревизор»; Д. И. Фонвизина «Недоросль»; Г. Зудермана «Честь» и «Гибель Содомы». Некоторые многоактные пьесы («Тяжкая доля» Е. П. Карпова, «Каширская старина» Д. В. Аверкиева, «На хуторе» П. П. Гнедича, «Откуда сыр-бор загорелся» В. А. Крылова и др.) ставились в сопровождении одноактных комедий, шуток, водевилей. Среди них можно отметить с успехом исполнявшийся шуточный водевиль Д. Т. Ленского «Жених нарасхват», написанный им в 1837 г., «летнюю сцену из русского быта» в одном действии М. А. Стаховича «Ночное», одноактную шутку А. И. Канарева «Бабье дело», драматический этюд в одном действии Д. И. Гарина «Не надо».

Из репертуарных пристрастий членов Екатеринбургского музыкального кружка можно отметить их интерес к исторической драматургии. Так, к 50-летию со дня гибели А. С. Пушкина любители поставили сцены из «Бориса Годунова», «В корчме» и «У фонтана»; в 1894 г. они исполнили четыре акта из исторической драмы Л. А. Мея «Псковитянка», содержащей «...живое изображение псковского вече и его буйной вольницы» [Цит. по: 123, с. 142]. К чести руководителей драматического отделения Екатеринбургского музыкального кружка необходимо признать, что, за исключением пьес, которых коснулось цензурное запрещение, они старались сохранить и донести до зрителей драматические произведения в том виде, в каком те были созданы автором, хотя для театральной практики провинции обычным делом было «выкинуть» 20–30 явлений или укоротить пьесу. На заседании Екатеринбургской думы от 12 мая 1894 г. Г. Г. Казанцев критиковал тогдашнего антрепренера Екатеринбургского театра П. П. Медведева за то, что лучшие пьесы им «купюровались» самым бесцеремонным образом: из «Шей-лока», «Забубенной головушки», «Блуждающих огней» выпускались целые акты.

В репертуаре театра Казанцевых было немало пьес уральских драматургов. Среди местных авторов прежде всего необходимо упомянуть имя руководителя театра Гаврилы Гавриловича Казанцева.

Написанная им драма в четырех действиях «Суд совести» в 1886 г. была поставлена труппой П. П. Медведева в городском театре с участием В. И. Дрездовой и В. Я. Казанцевой. Рецензия на спектакль в «Екатеринбургской неделе» состояла в основном из пересказа запутанного семейного конфликта, положенного в основу пьесы, и пожелания начинающему автору: «Посоветуем не писать более подобных только что разобранной пьесе» [Цит. по: 123, с. 145]. Обиженный столь категоричным отзывом автор в письме в редакцию попытался переложить вину на театр – не согласовали с ним изменения в тексте, но драму больше ставить не решился. В 1887 г. он попытался предложить любителям из Екатеринбургского музыкального кружка еще одну свою пьесу – комедию-шутку «Мне показалось», но, как сообщала местная газета, спектакль почему-то не состоялся.

Более успешная драматургическая судьба ожидала пьесы двоюродного брата Гаврилы Гавриловича – Николая Владимировича Казанцева. Одна за другой публиковались и ставились его пьесы: комедии в четырех действиях «Всякому свое» (1890), «На своих местах» (1891), «Бывает» (1892), комедия в трех действиях «По рассеянности» (1892), четырехактные драмы «Разбитые иллюзии» (1894) и «Старые чувства живучи» (1897). В центре внимания этого уральского драматурга – проблема взаимоотношений различных сословий в русском обществе конца XIX в. Он обращается к теме деградации дворянства, пристально всматривается в жизнь «низших» сословий, герои многих его произведений – представители разночинной интеллигенции.

Рецензенты дружно отмечали в пьесах Н. В. Казанцева «несомненные достоинства, отличающие автора вдумчивого и наблюдательного»; подчеркивали, что начинающий драматург «нигде не проявляет стремления к дешевым эффектам, не старается поразить зрителя фальшивыми положениями или рассмешить пошлыми комическими выходками», но вспоминали и «стереотипность характеров, бледность и отсутствие оригинальности в красках, книжность языка и, наконец, сценическую неумелость, что делало его пьесы тяжеловесными и скучными» [Цит. по: 123, с. 146]. Несмотря на указанные недостатки, некоторые пьесы Николая Владимировича Казанцева имели сценический успех. В частности, 3 января 1892 г. на сцене московского театра Корша исполнялась первая комедия уральского драматурга «Всякому свое», которая, по свидетельству рецензента, «...имела из-

вестный, заметный успех; ...были бы очень рады, если бы она удержалась на репертуаре ..., и зрителям, и артистам это принесло бы пользу» [Цит. по: 123, с. 146].

Почти все написанные Н. В. Казанцевым пьесы исполнялись местными любителями из Екатеринбургского музыкального кружка. Нередко они ставились и на профессиональных сценах в разных городах провинции. Так, журнал «Театрал» в 1895 г. сообщал, что в Керчи шла «талантливо написанная комедия Н. В. Казанцева “По рассеянности”» [Цит. по: 123, с. 147].

Необходимо подчеркнуть разницу в организации спектаклей между Екатеринбургским музыкальным кружком и местной профессиональной труппой. Театральный критик И. В. Михайловский отмечал, что деятельность профессионалов была направлена исключительно на заманивание публики в театр, а для этого им требовалась система ежедневных спектаклей. Спектакли же любителей шли не чаще двух раз в месяц, что, несомненно, способствовало более тщательной их подготовке [123, с. 147]. Местные газеты свидетельствовали, что спектакли музыкального кружка «...проходили с прекрасным ансамблем и обнаруживали истинную любовь исполнителей к своему делу» [Цит. по: 123, с. 147].

Из актеров следует назвать прежде всего самого хозяина театра, одновременно исполняющего функции руководителя драматического отделения Екатеринбургского музыкального кружка, – Г. Г. Казанцева. В местных газетах сообщалось о наиболее удачном исполнении им ролей городничего в «Ревизоре», Ивана Грозного в «Псковитянке». Кроме того, ему приходилось заниматься и режиссурой, прежде всего в своих комедиях. Его жена Вера Яковлевна Казанцева – тоже постоянный член Екатеринбургского музыкального кружка, «активная и даровитая любительница», которая, помимо участия в спектаклях кружка, играла на профессиональной сцене в городском театре при антрепризе П. П. Медведева в сезоны 1887–1888 гг., 1891–1892 гг., 1892–1893 гг. Из других членов драматического отделения Екатеринбургского музыкального кружка, которых отличали серьезное отношение к любительским спектаклям, тщательность подготовки ролей и качество актерского исполнения, необходимо назвать прежде всего В. И. Бабинову, А. Ф. Кругляшову, З. С. Плотникову, А. Н. Львову, Н. Н. Зорина, Ф. Е. Брянского, Н. Н. Фетисова, Н. А. Иванова, А. В. Ко-

марова, Е. Н. Коженкову, Н. А. Тарковского. Многие из них впоследствии перешли на профессиональную сцену. Журнал «Дневник артиста» в 1892 г. писал, что театр Казанцевых служит «...чем-то вроде практической школы сценического искусства, так как уже трое любителей поступили из него к антрепренерам на службу: двое к Медведеву в Тюмень и один в Пермь к госпоже Карцевой» [Цит. по: 123, с. 49]. Художником-декоратором в театре Казанцевых был родной брат Гаврилы Гавриловича – Владимир Гаврилович Казанцев, академик пейзажной живописи, выставки которого проходили в Париже. Декорации, костюмы, выполненные по эскизам В. Г. Казанцева, по словам местных рецензентов, всегда отличались «...хорошим вкусом, изяществом, верной передачей настроения... Ни одной неточности, неверности...» [Цит. по: 123, с. 149].

Екатеринбургский музыкальный кружок поддерживал тесные контакты с городским профессиональным театром. Во многих спектаклях кружка принимали участие актеры-профессионалы. «...“Пучина”, сотворенная екатеринбургскими любителями драматического искусства в сообществе с уральским горнозаводским артистом г. Козловым 3 сентября 1879 года, вызвала страшное волнение чувств и целую бурю в душе зрителей», – писал местный корреспондент [Цит. по: 123, с. 149]. Но не всегда профессиональные актеры были на высоте – иногда они значительно уступали по мастерству любителям. Так случилось, к примеру, когда члены кружка пригласили на роль Зеленова в драме «Соколы и Вороны» артиста городского театра Эльского. «Господин Эльский, видимо, не освоился с ролью, потому что провел ее, взобравшись на высочайшие ходули. С этих ходуль г-н Эльский не сошел ни разу и не внес в свою роль ни искорки правды и жизненности. В его исполнении Зеленов вышел какой-то бестолковый крикун... Спектакль, впрочем, оставил, безусловно, хорошее впечатление благодаря игре любителей, в первую очередь Эбермана и Голова», – сообщал критик [Цит. по: 123, с. 149]. В любительских спектаклях нередко принимали участие и гости Екатеринбурга, знаменитые актеры, например, В. Н. Андреев-Бурлак, Н. А. Самойлов-Мичурин.

Иногда профессионалы переходили на любительскую сцену. Происходило это по разным причинам. Например, актер Павел Александрович Денисов в середине сезона 1883–1884 гг. поскандалил с ан-

трепнером Надлером и с частью труппы ушел в театр Казанцевых, где они играли вместе с любителями в трагедиях Ф. Шиллера «Коварство и любовь», «Разбойники», комедиях Скриба «Любовь и предрасудок», «Жена артиста» и в других пьесах.

Связи профессионального и любительского театров проявились не только в переходе актеров с одной сцены на другую; они были намного глубже и человечнее. Дело в том, что большинство профессионалов начинали свой творческий путь с участия в любительских спектаклях. Отчетливо представляя трудности и проблемы любителей, они, обретя успех на профессиональной сцене, готовы были помочь начинающим любителям овладеть мастерством, раскрыть способности. С этой целью в 1880–90-х гг. многие профессионалы создают курсы драматического искусства. В частности, известный актер Н. А. Самойлов-Мичурин, начинавший творческий путь любителем, перешел в 1883 г. в театр Корша, затем в 1889–1890 гг. работал в театре Абрамовой в Москве; в 1890–1891 гг. в антрепризе П. П. Медведева в Екатеринбурге играл Хлестакова, Чацкого; в 1893 г. открыл на своей квартире курсы драматического искусства. Вскоре в журнале «Артист» было опубликовано объявление другого актера Екатеринбургского театра И. И. Лямина, который предлагал свои услуги любителям для постановки спектаклей, а также суфлирования.

Подробное обоснование своих действий, т. е. открытия курсов драматического искусства для любителей Екатеринбурга, на страницах «Екатеринбургской недели» опубликовал известный актер М. А. Гусев: «В Екатеринбурге, за 6 лет моего пребывания, я видел немало любителей, желающих играть на сцене, и из них многие обладают несомненными способностями, а некоторые и талантом, но играть без руководителя драму, комедию или водевиль, это только искажать искусство... Познать самого себя – вот самая труднейшая задача. Я сам сделал большую ошибку, перейдя из амбуа простаков на роли буфф-комиков, и только в Москве, в Артистическом кружке, направлен был Н. Е. Вильде, который в это время управлял Артистическим кружком, на серьезные роли, и первой моей пробой была роль Бородавки в “Каширской стороне”, которую насильно заставили меня играть – потом она оказалась лучшей моей ролью на императорской Московской сцене. Вот почему любителям драматического искусства необходимо иметь опытного руководителя, который бы, прослушав их

и испытал их способности, во-первых, мог определить их амплуа, выбрать пьесы для развития их способностей, 2-е, указать им, как держать себя на сцене (пластика), исправить их выговор (дикция), объяснить каждую роль, взятую им для исполнения, растолковать характер роли, дать тон и выучить самих себя гримировать, а не отдавать свое лицо в руки парикмахера, не имеющего ни малейшего понятия ни о пьесе, ни о роли» [Цит. по: 123, с. 152].

Система обучения драматическому искусству М. А. Гусева была достаточно эффективной: в течение месяца любители имели возможность приготовить по четыре пьесы. «Моя метода прямо практическая, – заявлял актер, – и я убежден, что прослушавший мои уроки и практиковавшийся у меня в течение года будет полезен на любой провинциальной сцене, если, конечно, обладает способностью, а стало быть, будет или хорошим артистом-любителем, или добросовестным артистом, или в качестве зрителя в театре приобретет право руководить судом понимающей дело публики, как сам посвященный в это искусство» [Цит. по: 123, с. 153].

Таким образом, любительский театр в провинции был тесно связан с профессиональным. Положение с театральным образованием в России в XIX в. было таково, что профессиональные труппы в провинции пополнялись в основном за счет любителей, а те, в свою очередь, ставляли любительским труппам режиссеров, педагогов, актеров на некоторые роли. Отношения любителей с профессионалами складывались не всегда ровно. Моменты соперничества, конкуренции часто обостряли их контакты. Но бесспорно одно: как невозможно понять становление и развитие профессионального театра в крупных городах Урала в отрыве от любительского движения тех лет, так невозможно разобраться и в любительском театре, изучая его изолированно от профессионального искусства. Эти два направления в совокупности позволяют представить целостную картину развития театральной культуры в провинции.

3.5. Театральная жизнь уральской провинции

Во второй половине XIX в. любительские коллективы и кружки на Урале и в Сибири были созданы и в маленьких городах уездного значения, а также в заводских поселках и деревнях.

Ранее других подобные театры появились в *горнозаводских центрах*. Время возникновения зависело от наличия культурных традиций на заводе, от его географического положения, степени удаленности от культурного центра. Так, на Пожевском заводе, прославившемся в начале XIX в. крепостной труппой Всеволожского, существовал и любительский театр. В 1817 г. владелец театра – В. А. Всеволожский – вывез ядро труппы и часть реквизита из Пожвы в родовое имение Рябово под Петербургом, но весьма примечательно, что театральные традиции с отъездом барина-театрала на заводе не заглохли. Как конкретно развивалось театральное дело в Пожве в дальнейшем, по архивным источникам проследить трудно, но жители Пожвы уверены, что любительские спектакли на заводе шли постоянно. «Сцена помещается здесь в особом здании, – писал театрала из Пожвы в 1883 г. – Обстановка Пожевского театра очень недурна, хотя декораций и не особенно много, зато есть очень порядочный гардероб, где, например, один старинный придворный костюм из белого бархата, отделанный золотом и вышитый шитьем в узор разноцветными перьями, стоит, говорят, больше 500 рублей. Одно жалко, сцена мала здесь. Боялись, что все действующие лица из “Бедность не порок” не поместятся на сцене» [Цит. по: 123, с. 155]. Спектакли пожевских любителей в округе пользовались таким успехом, что сюда собирались много приезжих с соседних заводов: Никитинского, Чермозского и других, т. е. ехали за 15–40 верст. В репертуаре театра кроме пьес Островского, Гоголя было много водевилей, в том числе и нерусских, «перестряпанных с французского» и пр. Публика здешнего театра состояла из заводских служащих, а также зажиточных мастеровых и их семейств.

Создание и деятельность любительского театра в Нижнем Тагиле также, по-видимому, связаны с музыкально-певческими традициями, проводником которых являлось Выйское заводское училище. Заводской любительский театр здесь был создан по инициативе служащих в конце 1862 г. Сначала он помещался в деревянном здании, а в конце 1870-х гг. новый главноуполномоченный Демидова – Линдер «...оказал любезность Тагилу, разрешая на счет князя Сан-Донато постройку театра», – сообщала «Екатеринбургская неделя» [Цит. по: 123, с. 155]. «Театр по расположению похож на казанцевский, но только больше гораздо, есть раек и детские места над ложами. Ложи громадные, в каждой восемь стульев. Хороший занавес, изображаю-

ший Швецовскую заимку на берегу Нижне-Тагильского пруда», – писал местный корреспондент [Цит. по: 123, с. 155]. В этом же здании находились театральная библиотека и клуб заводских служащих. Зрительный зал был рассчитан на 300 мест. В заводском театре играли актеры-любители из местной интеллигенции, преимущественно заводские служащие со своими семьями. Но, видимо, единого руководства спектаклями в 1860–70-х гг. не существовало. «Любителей здесь хотя очень много, – писала “Екатеринбургская неделя”, – но они делятся на несколько кружков, которые, вместо того, чтобы, соединившись, давать хорошие спектакли, каждый отдельно устраивает плохие, что блистательно и было доказано 3 августа 1879 г. Поставлены были: одноактная комедия С. И. Турбина “Картинки с натуры”, опера-водевиль в I д., переделанная с французского Д. Т. Ленским “Любовный напиток”, шутка-водевиль в I д., переделка с французского В. И. Родиславского “На хлеб и на воду”. Во всех 3-х пьесах декорации не переменялись: квартира военного офицера и классной дамы, а также карцер были совершенно одинаковы. Актеры, несмотря на отличное знание ролей, в большинстве были плохими исполнителями. Так, например, один актер (в роли молодого соседа в водевиле “На хлеб и на воду”) говорит таким диким и крайне неестественным голосом, что публика не в состоянии была не только понять его слов, но и в чем заключалась его роль» [Цит. по: 151, с. 180]. Рецензии об «отвратительной игре» тагильских любителей действительно встречаются в «Екатеринбургской неделе», причем неоднократно (например, по поводу постановок водевиля П. А. Каратыгина «Булочная» и французского водевиля «Мокрая курица»). Однако у тагильских любителей случались удачные спектакли. Так, 6 января 1885 г. была поставлена драма А. А. Потехина «Нищие духом». «Такого прекрасного исполнения этой пьесы мы нигде не видели, – писал местный корреспондент. – Все были положительно хороши. Недавно шла эта пьеса в Екатеринбургском театре, но сравнения никакого нет с любителями Нижнего Тагила. Вообще пьеса была разыграна с таким ансамблем, какой редко мы видим не только в Екатеринбурге, но и в других городах» [Цит. по: 123, с. 157].

В конце XIX в. наиболее талантливым и активным деятелем заводского театра был лесной смотритель А. И. Боташев (1872–1931), выступавший и в роли актера и режиссера. Вместе с ним в театральных постановках принимали участие его жена, два сына и дочь.

С приходом в заводской театр А. И. Боташева (в 1892 г.) репертуар театра, как вспоминали современники, стал серьезнее и разнообразнее. Основное место в нем занимали пьесы А. Н. Островского. Ставили также в 90-х гг. «Мещане» М. Горького, «Дядя Ваня» А. П. Чехова, «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского и другие известные пьесы. С конца XIX в. заводской театр, в отличие от клуба заводских служащих, стал доступен и рабочим.

Театральные традиции в Богословском горном округе (Турьинские рудники) тоже создавались не на пустом месте. В конце XVIII – начале XIX в. здесь славился своим искусством заводской оркестр. В 70–80-х гг. XIX в. по инициативе доктора Михайлова и земского фельдшера Петрова было создано Общество любителей сценического искусства. Большинство любителей этого театра – «...люди, вышедшие из горнозаводской и крестьянской среды и не получившие даже общего, хотя бы низшего образования; почти все они в первый раз в своей жизни являются на сцене перед публикою и являются притом, никогда не видавшие театра и театральных представлений» [Цит. по: 123, с. 160]. Поэтому игра богословских любителей не могла быть простым копированием профессиональных навыков артистов, а опиралась на глубинные народные традиции. Описывая исполнение богословскими актерами комедии А. Н. Островского «Бедность не порок», местный рецензент отмечал, что по ходу пьесы «...довольно нередко драматическое действие любителей переходило в простое чтение ролей и к тому же еще недекламатическое чтение, то есть не выражающее необходимых чувствований, не сопровождаемое достаточным количеством натуральных мимических движений и напоминающее разыгрываемого здесь на святках “Царя Максимилиана”» [Цит. по: 123, с. 160]. Несмотря на подобные изъяны, автор корреспонденции считает игру актеров «...добросовестно выполненной и удачной, кроме того, чрезвычайно полезной для провинции, так как эта форма развлечения доставляет и удовольствие публике, и отвлекает ее (хотя бы на несколько часов) от пустого и вредного времяпрепровождения, и служит удобным средством проведения в простую среду, не знающую чтения, бытовых понятий и правил» [Цит. по: 123, с. 160]. Основным зрителем богословских любителей также был «простой рабочий люд».

В 1870–80-х гг. даже в таком «медвежьем углу», каким был Новоуткинский завод, «...окруженный почти непроходимыми лесами

и дебрями, через которые во время летней распутицы, при существующей от Московского тракта проселочной дорожке... можно попасть разве только верхом на лошади» [Цит. по: 123, с. 161] существовал театральный коллектив. Состоявший из пятнадцати человек, он был создан и содержался исключительно за счет любителей: «С каждого общественника, работавшего на местном чугунно-плавильном и железоделательном заводе, удерживалось 1/2–1 коп. с заработанного рубля на нужды театра» [174, с. 134]. Но, несмотря на то, что артистические силы заводского театра были незначительны, средства ничтожны, обстановка незамысловата, лицедейства бесхитростны, т. е. не отличались «художеством и талантливостью», два-три спектакля, ежегодно даваемые любителями, имели огромное значение для заводской публики. Местный корреспондент писал о своих актерах-любителях: «Они не только доставляют публике приятное и осмысленное удовольствие, но приносят и некоторую пользу, например, за последнее время стало заметно как будто даже некоторое развитие вкуса как в самом кружке, так и в публике. Так, пьесы вроде “Петербургские кухарки”, “Филатки и Мирошки”, “Домовой” и т. п., ранее интересовавшие публику и самих лицедеев, ныне больше не ставятся. Излюбленным автором теперь стал Островский, без которого редко проходит какой-либо спектакль» [Цит. по: 123, с. 161].

Подобный театр был и на Кыновском заводе в Кунгурском уезде. Здесь так же, как и на многих других, оторванных от культурных центров заводах обстановку определяла атмосфера общественного застоя и отсутствия умственных интересов. Поэтому так высоко оценивал местный корреспондент инициативу кыновской заводской интеллигенции создать любительский театр. «Спектакли очень благотворно влияют на нашу глухую провинцию, – писал он. – Независимо от непосредственного удовольствия спектакли возбуждают много горячих разговоров, суждений о пьесах и исполнителях, заставляя хоть на время отрешиться от будничных мелочей. Рабочие, мастеровые, посещавшие спектакли, вели себя очень чинно и скромно, даже когда спектакли шли на масленицу и заводской люд бывает в праздничном состоянии» [Цит. по: 123, с. 162]. Вот список пьес, поставленных кыновскими любителями только в течение одной зимы 1890 г.: «Гроза», «Без вины виноватые», «Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского, комедия в пяти действиях «Блуждающие огни» Л. Н. Антропо-

ва, драма в четырех действиях «Цепи» А. И. Сумбатова-Южина, комедия в трех действиях «Фофан» И. В. Шпажинского, драма в четырех действиях «Вторая молодость» П. М. Невежина, комедия в трех действиях «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина; кроме этого, ставились водевили и живые картины.

Любительский театр Мотовилихинского завода заметно отличался от других заводских театров уровнем актерской игры. «Можно сказать, что любители Мотовилихи, – писал местный корреспондент, – исполняли очень и очень недурно все, что приходилось им ставить на сцене. Островский в хорошем исполнении – это целое приобретение для пермских обывателей, ибо местная труппа присяжных исполнителей ставит Островского очень редко и далеко не обладает такими силами, как любители, которые и разучивают роли прекрасно, и проводят их на сцене почти безукоризненно» [Цит. по: 123, с. 162]. Характерная деталь, свидетельствующая о серьезном отношении к мотовилихинскому театру местных властей: с открытием в 1884 г. театрального сезона Управление Уральской дороги специально для удобств мотовилихинской публики учредило дополнительные поезда, связывающие завод с Пермью. Эта близость Мотовилихи к культурному центру Урала (Перми) играла решающую роль в становлении любительского театра заводчан.

Любительский театр на Чермозском заводе был создан еще до реформы 1861 г. Свидетельств существования театра в Чермозе немного, но все они говорят о том, что театр крепостной интеллигенции действовал на Чермозском заводе в 20–30-е гг. XIX в. Именно в этот период здесь сформировалось тайное «Общество вольности». Приходское училище, бывшее рассадником вольнолюбивых идей, одновременно являлось и очагом театральной жизни. Не случайно при аресте участников «Общества...» на вопрос полиции: «Что Вы здесь делаете?» последовал ответ: «Говорим о театре» [123, с. 162]. Кроме того, во время обыска 16 января 1837 г. в селе Усолье у подозреваемого в причастности к «Обществу...» Якова Кирпищикова было найдено письмо от одного из членов «Общества вольности» Михаила Ромашова от 3 ноября 1836 г. следующего содержания: «...Вы требуете у меня книги из театра Коцебу “Баярда”, но, к несчастью Вашему, я не могу теперь вполне удовлетворить Ваше требование, ибо эта книга, которую Вы у меня требуете, у Ивана Кузьмича в дому – А это и было

главной причиной моего медленного ответа к Вам, так как я дожидался, когда возвратят упомянутую книгу в библиотеку, но наконец терпение мое лопнуло» [Цит. по: 123, с. 163].

Созданию театра в Чермозе способствовало много факторов. Прежде всего, среди них необходимо назвать чермозскую школу, полный курс обучения в которой в 1820–30-е гг. составлял восемь лет. Крепостные ученики имели возможность изучать русский язык, грамматику, основы риторики, географию, историю, рисование, латинский язык, законоведение и т. д. [173, с. 30–32]. К тому же по распоряжению Лазаревых наиболее даровитые юноши с завода отправлялись в Петербург и Москву, где они должны были обучаться разного рода ремеслам и горным наукам. И естественно, что возвращавшиеся из крупных культурных центров молодые люди привозили с собой нравы и понятия, «не свойственные их крестьянскому состоянию». Большую роль в приобщении крепостных к культурным ценностям, в формировании у них эстетических потребностей играла заводская общественная библиотека, в которой находилось около 900 томов книг и среди них – много русских и иностранных драматических пьес, опер и т. д.

Таким образом, актеры Чермозского театра были «...достаточно образованными и начитанными для своего времени людьми – представляли заводскую интеллигенцию, – пишет историк Чермозского завода Н. Н. Новокрещенных. – Но все же они были крепостными, и образованность их, и начитанность, и даже профессия не давали им никакого преимущества» [173, с. 32].

Деятельность Чермозского театра с раскрытием «заговора» была прекращена. А. А. Кирпищикова, уроженка Чермоза, вспоминает об этом так: «После разгрома “Общества вольности” чермозское вотчинное население попало под жандармский надзор, под репрессии. Начался целый поток против школ, библиотек, местного театра. Местная школа была закрыта, Царь велел пересмотреть “существующие постановления о приеме в учебные заведения людей несвободного состояния”, была произведена чистка местных библиотек, о театре запретили и думать» [115, с. 132]. О том же сообщает А. А. Савич: «Запрещены были театры, празднества, разные общества и собрания, развлекающие и делающие вред» [202, с. 35].

В 1860-е гг. театральная деятельность в Чермозе возобновилась, но приняла форму литературных вечеров, на которых ставились от-

рывки из драм и трагедий А. С. Пушкина, комедий А. Н. Островского, исполнялись стихотворения и проза русских поэтов и писателей (Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина и др.) [115, с. 151]. Сильной актерской труппы в Чермозе с тех пор так и не было. Но удобное расположение завода – на реке Каме недалеко от Перми – привлекало сюда в разные годы гастролеров-профессионалов. «В минувшее лето 1894 г., – писал обыватель Чермоза, – как-то особенно посчастливилось нам разнообразить удовольствие: в продолжение лета сюда много заезжало разного рода странствующих артистов. Первыми явились Бурацкий и Зорина. Они с участием наших любителей устроили спектакль по фарсу-водевилю в 3 отд. П. И. Григорьева “Необыкновенное путешествие шуки – подворского купца и благополучное возвращение”, пьеса была написана в 1846 г. и после 60-х годов почти не исполнялась в Москве и Петербурге. Заехали куплетист-комик Яников и артист Бугинов-Корсаев и дали два спектакля с нашими любителями в первый вечер: по комедии в 5 д. А. Н. Островского “Лес” и “Последний кумир” по одноактной драме А. Доде, а во второй вечер “На Песках” – картины петербургской жизни в 2 д., шутку-водевиль в 2 д. Г. М. Максимова “Прежде скончались – потом повенчались”. В двух последних участвовали приезжие артисты гг. Арбенин, Мочалов и г-жа Зайдер при участии наших любителей» [Цит. по: 123, с. 164].

На Каслинском заводе любительский театр был единственным центром культуры, причем в силу специфики завода инициаторами и участниками спектаклей здесь явились зажиточные мастеравые. «В здешнем заводе, сравнительно с другими, торговля и промышленность развиты в гораздо больших размерах, и население здесь содержит в себе, кроме купечества и заводских служащих, большой процент торговцев из здешних же мастеровых, людей зажиточных и более или менее развитых. Несмотря на это, у нас здесь не было никакого клуба, – писал местный корреспондент, – ни театра. Но, благодаря трудам И. А. Зайцева и его семейства с 1889 г. здесь начали устраиваться любительские спектакли, к которым публика отнеслась с большим сочувствием. Сначала в выстроенном Зайцевым здании женской школы устроен был большой зрительный зал, сцена и выписаны кулисы, а затем были приглашены любители, желающие принять участие в спектаклях. Распределять роли, режиссировать, придумывать декорации, гримировать предложено любителю Спасскому, хорошо

знакомому с этим, бывшему актеру: так что при хорошем исполнении любительские спектакли производят на публику самое приятное впечатление» [Цит. по: 123, с. 164].

Далеко не все любительские театры отличались хорошей постановкой театрального дела, исполнительским мастерством. Чаще всего бывало наоборот – примерно так, как описывает «посторонний зритель», попавший на спектакль в Верхнеуфалейский завод: «25 февраля 1883 г. давали “Бедность не порок” Островского. Ровно в половине 9-го поднялся занавес. Хор певчих, весьма подготовленный, пропел “Боже, царя храни”. I-е действие было исполнено очень бледно, актеры трусили. Во II-м были смелее, пока не забыли роли. Свист публики...”» [Цит. по: 123, с. 165].

В 1880–90-х гг. любительские театры существовали почти на всех уральских заводах: Бисертском, Нижнесалдинском, Кушвинском, Артинском, Белорецком, Березовском, Михайловском и др. Художественный, да и просто культурный уровень любительских кружков был далеко не одинаков. Все зависело от кучки энтузиастов, степени их талантливости, причастности к искусству, знания театра. В газетах этого периода немало публикаций, авторы которых уговаривают любителей «заняться своими работами в другом месте», оставить театр.

И все-таки остановить процесс открытия все новых и новых любительских кружков, театров было уже невозможно. В конце XIX в. в развитии любительских театров наступает новый период, связанный с подъемом общественной активности рабочего класса. Характерными чертами этого периода были освобождение заводских театров от влияния либеральной благотворительности и покровительства, повышение чувства самостоятельности и самодеятельности, демократизация зрительного зала. «Мало-помалу и чернорабочий люд стал посещать театр», – отмечал корреспондент с Березовского завода в 1896 г. В это же время из Очера сообщали, что состав любительского кружка значительно изменился к лучшему: стали брать всех [123, с. 165].

Особенно заметен процесс демократизации был в заводском театре Нижнего Тагила. С конца XIX в. этот театр, в отличие от клуба заводских служащих, стал доступен рабочим и играл огромную роль в культурной жизни Нижнего Тагила начала XX в. Под его непосредственным воздействием на рубеже столетий в рабочей среде возникли театральные коллективы, бравшие уроки мастерства у актеров завод-

ского театра. По свидетельству одного из активнейших участников дореволюционной рабочей самодеятельности П. Н. Бурнашевского, он и его товарищи «очень часто ходили в заводской театр, где смотрели оперы, драмы, вникали в игру» [Цит. по: 123, с. 166]. Первой пробой сил рабочих в театральной самодеятельности было участие в постановке народной драмы (в конце XIX в. на Вые, Тальянке), например, «Шайки разбойников». На рубеже столетий по инициативе А. Ф. Бургера на Вые был создан первый в Нижнем Тагиле рабочий самодеятельный театр. По словам его организатора, «сначала дело прививалось туго: желающих было мало, а женщины совсем не шли», поэтому А. Ф. Бургер вынужден был «наряжать» их из имевшихся на железной дороге сторожих, а так как они были неграмотны, то роли заучивали с его слов. Поэтому приходилось делать по 15–20 репетиций. Но после того как был поставлен первый спектакль, «дело начало быстро расширяться» [127, с. 183].

Большинство уездных городов Урала, как и заводских поселков, было лишено театрального очага. Это послужило толчком к созданию в 1860–70-х гг. ряда любительских кружков и театров в самых отдаленных *городах Урала*. Процесс этот проходил далеко не равномерно, как, впрочем, не равномерно развивались и сами города. Бывшие крупнейшими торгово-экономическими центрами Урала в XVII–XVIII вв. Соликамск, Верхотурье, Ирбит, Чердынь, Туринск и другие постепенно, с превращением Урала в крупнейший горнозаводской регион страны, теряли свое значение, былую мощь, отходя как бы на второй план. Н. П. Рычков, посетивший крупнейший центр Урала Чердынь в 1770 г., писал: «Сколь славен был город сей во время своей древности, столь бедно нынешнее его состояние...» [201, с. 69]. То же самое происходило со многими старыми городами Урала. Возникшие же в начале XVIII в. новые города, связанные с горнозаводским производством (Невьянск, Каменск, Екатеринбург и др.), наоборот, набирали мощь к середине XIX в. Культурная жизнь городов Урала во второй половине XIX в. во многом определялась той экономической ролью, какую играл тот или иной город в системе горнозаводского производства Урала.

Один из первых любительских театров в пореформенный период возник в Камышлове – в 1862 г. Этим камышловцы обязаны прежде всего исправляющему должность городничего Воронину, «о гу-

манных поступках» которого сообщали «Пермские губернские ведомости». Для захолустного уездного города, в котором «царит полнейший сон», это было настоящим событием. «На бледно-грязноватом фоне умственно-общественной жизни нашего городка ярко-светлым пятном выделяются вечера-спектакли, устраиваемые небольшим кружком любителей», – сообщал местный корреспондент [Цит. по: 123, с. 168].

В конце 1860-х гг. любительский театр был создан в Ирбите. «Ирбитский ярмарочный листок» по этому поводу писал следующее: «Однообразна и скучна наша ирбитская жизнь, летом разве город оживляется да зимой в ярмарку. Впрочем, и ярмарка не всем приносит веселье, а разве только купцам-богачам. А бедное сословие гнездится где-нибудь в старых подвалах. Изредка лишь единственным удовольствием для всех является храм Мельпомены, созданный любителями» [Цит. по: 123, с. 168].

Если и для Ирбита, знавшего в период ярмарки много заезжих трупп, гастролеров различного уровня, любительские спектакли – событие, то что говорить о таких «медвежьих углах», как Оса, Чердынь, Верхотурье, Соликамск, где не было антреприз. Любительские театры, возникшие в этих городах в 1880-х гг., были, пожалуй, единственным источником культурного роста и приобщения к высокому искусству сцены, «возбудителем общественного спокойствия уездной трясины». Житель Чердыни писал в 1882 г.: «Спектакли любителей несколько оживили нашу однообразную, монотонную общественную жизнь. Неоспоримо, спектакли окажут больше культурного влияния на развитие общества, чем карты или жалобы по части порнографии, следовательно, было бы крайне желательно, чтобы спектакли любителей привились на чердынской почве» [Цит. по: 123, с. 169].

Приурочивались любительские спектакли обычно к праздникам (Рождеству, Масленице, Пасхе), выходило не более двух-трех спектаклей в год, а в некоторых городах, например в Камышлове, от пяти до семи спектаклей в год. В летние месяцы и в пост любители представлений не устраивали.

Технически любительские театры в городах были оснащены очень слабо, многие не имели своего помещения. Так, любительские спектакли в Осе проходили в ополченских казармах, «...которые в зимние месяцы совсем свободны, а потому сцена, раз поставленная,

остается на целый сезон; декорации тоже незамысловатые, но есть несколько перемен, написаны они тоже домашними средствами благодаря любезности г. Сигова и г. Кузнецова, местных жителей, любителей живописи» [Цит. по: 123, с. 169]. Не в лучшем положении находились и камышловские любители, которым приходилось «"Христом Богом вымаливать помещение у обывателей", в одно время любители устроили театр в каретнике братьев Васильевых» [Цит. по: 123, с. 169].

Социальный состав городских трупп был более пестрым, чем заводских и крестьянских трупп любителей. Сюда входили ремесленники, торговцы, солдаты, служащие, рабочие, крестьяне, учителя, купцы. Во главе подобных театров обычно стояли или бывшие актеры (например, Насонов в Осе) или представители местной интеллигенции (мировой судья Ильин в Соликамске).

Характерно, что зрителями городских любительских спектаклей были в основном городские низы, «малокультурная публика». «Чinovники, которых в нашем городе не особенно много, – писал житель Осы, – в театр ходят мало, вследствие того, что делятся они все на отдельные кружки и заняты картами» [Цит. по: 123, с. 169]. «Сытая» публика иронизировала над камышловскими любителями: «Все это старо, вы дайте нам тру-ля-ля. Мы пришли сюда отдохнуть», – сообщал камышловский корреспондент и далее отмечал, что самый благодарный зритель для любителей – «серая публика, много-много трудящаяся и еле-еле прокармливающаяся, которая, услышав с подмостков слово правды, только и отдохнет в театре» [Цит. по: 123, с. 169].

Все сказанное о городских любительских театрах в равной мере относится и к фольклорному театру. Различие же их состояло прежде всего в репертуаре. Репертуар обуславливал и новую исполнительскую манеру, существенно отличавшуюся от манеры исполнения устных народных драм, и новый характер зрительского восприятия. От того, какие пьесы игрались на сцене любительского театра, в первую очередь зависели его просветительское значение и воспитательное воздействие, потому что для зрителей любительского театра на первом месте стояло содержание пьесы.

Проанализировав репертуар различных любительских театров на Урале и сопоставив его с репертуаром любителей центральных районов России, мы пришли к заключению, что ведущее место в репертуаре русского любительского театра в этот период занимала драматур-

гия А. Н. Островского. Именно пьесы А. Н. Островского на многие десятилетия стали основной духовной и эстетической пищей для исполнителей и зрителей. На уральских сценах любители ставили следующие пьесы Островского: «Доходное место», «Пучина», «Светит, да не греет» (драма А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева), «Тяжелые дни», «В чужом пиру похмелье», «Женитьба Белугина» (комедия А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева), «Бедность не порок», «Без вины виноватые», «Правда хорошо, а счастье лучше», «На бойком месте», «Лес», «Гроза», «Не так живи, как хочется», «Праздничный сон до обеда», «Не в свои сани не садись», «Не было ни гроша, да вдруг алтын».

Из классического репертуара уральскими любителями часто ставились комедии Н. В. Гоголя: «Женитьба», «Ревизор», «Тяжба» (сцены). В Чердыни в 1882 г. была поставлена драма в трех действиях по повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель».

Вкусы зрителей были разнообразны. Помимо пьес классического репертуара большим успехом пользовались многоактные драмы А. А. Потехина «Мертвая петля», «Брак по страсти», «Злоба дня», И. В. Шпажинского «Майорша», Е. Е. Королева «Скользкий путь». В качестве «довеска», сопровождавшего крупные пьесы, в большом количестве шли переводные водевили, написанные в 1850–70-х гг.: «Свиристый американец и его соперники», «Соль супружества», «Милые бранятся, только тешатся», «Звезда падучая» и многие другие. Среди русских водевилей, популярных у любителей, были «Простушка и воспитанная» Д. Т. Ленского, «Петербургский анекдот с жильцом и домохозяином», «Дочь русского актера» П. И. Григорьева, «Мастерская русского живописца» В. А. Соллогуба.

Репертуар любительских театров находился в прямой зависимости от развития и подготовленности зрителей, от их запросов. Многих корреспондентов с мест искренне волнует увлечение некоторых любителей водевилями – «побрякушками». «Мои опасения, что наш любительский кружок сценического искусства, – писал житель Соликамска, – не увлекался бы единственно постановкою водевилей и т. п., не оправдались. После водевиля “Соль супружества” были поставлены такие пьесы, как “Доходное место”, “Светит, да не греет” и др. Постановка таких пьес ясно говорит, что кружок любителей отнесся к делу серьезно и поставил себе задачею знакомить публику с лучшими сценическими произведениями» [Цит. по: 123, с. 171].

Что касается исполнительского мастерства любителей, то восстановить его по имеющимся материалам непросто. Дело в том, что местные корреспонденты, благоговейно относясь к творчеству любителей, «оживляющих затхлую атмосферу уездных городов», боялись высказать резкое слово критики, помня постоянно, что имеют дело с дилетантами. Поэтому их отзывы об игре местных любителей очень скупы, крайне сдержанны, чаще всего в рецензиях встречаются эпитеты типа «не дурно», «сносно», «вполне удовлетворительно» и т. д. Корреспондент из Чердыни, беря под защиту местных любителей, писал в 1882 г. в «Екатеринбургскую неделю»: «Находятся еще субъекты, которые своею взыскательностью по отношению к играющим, требуя от них артистической игры, пожалуй, могут лишить нас и этого удовольствия (в Перми, дескать, играют лучше!). Но г-да рецензенты, если изысканность ваших потребностей не удовлетворяется игрою любителей, то зачем же бывать на спектаклях: ваши места всегда будут заняты; потребность в спектаклях настолько велика в чердынском обществе, что каждый спектакль места все разбирались и многим не хватало билетов» [Цит. по: 123, с. 171].

Но даже такие скудные сведения местных корреспондентов дают некоторое представление об исполнительском искусстве любителей. Прежде всего необходимо отметить подчеркиваемое почти всеми рецензентами добросовестное изучение ролей и строгое отношение к выполнению взятой на себя роли каждым из играющих. Это приводило к тому, что исполнение ролей, близких и понятных по внутреннему содержанию, выходило у любителей вполне удачно. Например, пьеса М. А. Стаховича «Ночное», где действующими лицами являлись крестьяне, обрисованные автором любовно и живо, с легким юмором, сыгранная камышловскими любителями в 1886 г., по мнению рецензента, «...представлена была почти безукоризненно, ибо любители очень хорошо поняли свои роли; деревенская простота здесь была очень натуральная, без утрировки» [Цит. по: 123, с. 172].

Интересная информация об исполнительском мастерстве актеров-любителей, отдельных мизансценах, декорациях, костюмах была получена нами в результате знакомства с семейным фондом Каменских – прикамских владельцев пароходов. В нем удалось обнаружить фотографии, на которых запечатлены участники спектаклей и руководитель театра в селе Каменка Семевская. И хотя подробной информа-

ции об этом театре нам пока не удалось разыскать (что вполне объяснимо – ведь сведения о подобных театрах редко попадали на страницы уральской прессы), выявленные фотографии являются бесценным источником сведений о жизни любительского театра. Спектакли проходили под открытым небом, на фоне естественных декораций. Народные костюмы участников спектакля прекрасно гармонируют с окружающей природой. Названия пьес, к сожалению, не известны. Однако судя по мизансценам, это веселые, жизнерадостные, музыкальные спектакли с народной тематикой. Остается только надеяться, что в дальнейшем деятельность театра в Каменке будет раскрыта более полно.

Особенностью исполнителей любительских народных спектаклей, их отличием от актеров фольклорного театра, по мнению Г. А. Хайченко, являлось органическое неприятие ими всего нарочитого, подчеркнутого, внешне преувеличенного [265, с. 299]. Игра наиболее талантливых любителей характеризовалась простотой, естественностью, жизненностью. Об одном из таких актеров-любителей Ирбитского театра разгорелась даже полемика на страницах «Ирбитского ярмарочного листка». Речь шла о К. И. Шорнинге, сыгравшем в многоактной драме Е. Е. Королева «Скользкий путь» роль Петра Степановича Топорова, отставного военного. Анонимный автор восхищался «натуральной, естественной игрой» любителя Шорнинга: «Из роли Топорова можно было сразу узнать, что он военный человек» [111, с. 44]. Другой знаток сценического искусства, А. Крупенин, возражал ему, считая, что актер действительно был «...слишком криклив и потому неправдоподобен ...; зато сцена за самоваром, где убитый горем отец беседует с не менее убитым обожателем дочери, которую великолепно сыграла Людмила Сабашникова, была просто прекрасна и очень жизненна. Другая сцена Груздева с Наденькой, когда он благословляет ее на подвиг, сцена прощания отца была совершенно раздирающая: без слез невозможно было смотреть. Мы сами были свидетелями, как зрители в задних рядах буквально захлебывались от рыданий» [111, с. 44].

Любительские театры *крестьян* появились на Урале гораздо позже, чем среди горнозаводского или городского населения. Первые любительские начинания в уральских селах относятся к середине 1880-х гг. Патриархальные формы жизни, складывающаяся веками обрядово-зрелищная культура крестьянства, связанная с ряженьем,

разыгрыванием по праздникам драматических сценок, народных драм, в связи с замкнутостью крестьянской общины сохраняли значительную устойчивость на протяжении XIX в. Но во второй половине XIX в. стало ясно, что народные драмы, даже столь любимые и популярные среди крестьянства, как «Лодка», «Царь Максимилиан», не могли в полной степени удовлетворять культурные нужды крестьянства. Под влиянием происходящих перемен в уральских селах предпринимались попытки влить новую струю в фольклорные представления, приблизить их к современной жизни (усиление сатирической направленности, пародийности, появление новых объектов сатиры – заводчиков, о чем мы уже говорили). Но сама традиционная структура народных драм – законнизированная, отражающая стереотипы крестьянского сознания – туго поддавалась осовремениванию.

Народное драматическое творчество должно было перейти в новое качество. Произведения классиков – Гоголя, Пушкина, Островского, – проникнутые духом народности, теперь гораздо более отвечали возросшему сознанию крестьянства. Но своими собственными силами крестьяне не могли преодолеть этот рубеж, и на помощь им пришли передовые представители русской интеллигенции – земские учителя.

Так, в 1885 г. по инициативе попечителя местной школы Федора Ивановича Первушина любительский театр был создан в селе Катайском Шадринского уезда. «Такое дело, не слыханное доселе у нас, – сообщал местный житель в “Екатеринбургскую неделю”, – возбудило много толков и пересудов. Дело в том, что более половины любителей были учителя, а потому их критиковать можно было без страха» [Цит. по: 123, с. 176]. Театр размещался в здании школы, и часть сборов от спектаклей шла в ее пользу. Для премьеры были выбраны пьеса А. Н. Островского «Счастливы день», представлявшая сцены из жизни уездного захолустья, и русский народный водевиль П. И. Григорьева «Ямщики». «Спектакль сошел так хорошо, – сообщал корреспондент, – как никто не ожидал! Публики из окрестных сел и Катайского собралось столько, что не было свободных мест. Много было шума и гаму. Любители были вызываемы по очереди и вместе по 3 раза» [Цит. по: 123, с. 176–177].

Подобные театры были созданы в 1885–1886 гг. в селах Усолье Соликамского уезда, Талицкое Камышловского уезда, Коневское Ека-

теринбургского уезда, Бродокалмацкое Шадринского уезда. И везде инициаторами были учителя земских школ. Спектакли шли не постоянно, как на заводах или в городах, а только по праздникам (в Масленицу, Святки, Троицу и т. д.) – всего выходило по пять-шесть спектаклей в год.

Чем большую роль играл любительский театр в жизни уральской деревни, тем острее разгорались вокруг него идейная, политическая борьба. В лагере активных противников народного любительского театра оказалась и церковь. В Перми духовные лица откровенно заявляли, что «кабак предпочтительнее театра, ибо первый-де отравляет только физически, а второй – нравственно» [265, с. 34], и категорически запрещали по воскресеньям всякие публичные сборища, кроме церковных. (Как известно, именно по воскресеньям, в праздничные дни крестьяне и могли играть спектакли.)

Определенный вклад в развитие народного любительского театра как в российском масштабе, так и на Урале внесли попечительства о народной трезвости, учрежденные правительством для борьбы с пьянством. В «Руководящих указаниях для деятельности попечительств о народной трезвости от 28 января 1897 г.» среди других средств, могущих «оградить народ от злоупотребления спиртными напитками», наряду с устройством дешевых столовых и чайных, открытием библиотек-читален, проведением лекций и бесед о вреде алкоголя названы также и народные театры, в частности, сказано следующее: «Народные театры могут явиться хорошим средством для отвлечения народа от пребывания в питейных заведениях. Доступные как грамотным, так и неграмотным и представляя большее разнообразие впечатлений, нежели какое может быть дано даже на народных чтениях с туманными картинками, театральные представления, несомненно, будут более всего привлекать народ. Вместе с тем нельзя не иметь в виду, что народные театры могут служить не только развлечением, но и средством для нравственного воздействия на народные массы. Для вящего обеспечения интереса населения к театру и для того, чтобы он и вне самих дней представления занимал досуг хотя нескольких лиц из народа, желательно привлечь возможно большее число участников в деле постановки театральных представлений из состава самого народа. Если вначале придется с этой целью ограничиться возложением на таких соучастников из среды народа лишь некоторых по-

ручений, относящихся к постановочной части, то впоследствии возможно было бы, постепенно, ввести их на сцену, причем можно было бы или поручать им отдельные несложные роли, или же, где к сему окажется возможность, организовать и всю труппу из народа» [Цит. по: 265, с. 94].

Благодаря содействию попечительства, народные театры были созданы в селах Белоярском, Багаряк, Коневском, Большие Брусяны, Грязновском и др. Помещением для постановки спектаклей служили здесь чайная или изба-читальня.

Влияние любительских спектаклей на общественное сознание крестьян, на духовное «распрямление» их (как исполнителей, так и зрителей) было настолько ощутимым, что власти вскоре спохватились.

«Растлевающего» влияния народного любительского театра пуще огня боялось и школьное начальство, которому, казалось бы, по должности было положено заботиться о культурном просвещении народа.

Тщетно Ирбитский уездный комитет попечительства о народной трезвости ходатайствовал о разрешении учителям земских школ в совершенно свободное для них время каникул и рождественских праздников принимать участие в любительских спектаклях «с целью ознакомления их с технической стороной дела постановки спектаклей для устройства таковых в местах их служения» [Цит. по: 123, с. 179].

Некоторое время спустя комитет просит о разрешении учителям «если не участия в народных спектаклях, то хоть руководства в устройстве их, ввиду того, что других интеллигентных лиц, могущих непосредственно лично руководить делом, кроме сельских учителей и учительниц, в Ирбитском уезде нет» [Цит. по: 123, с. 179]. Оба эти ходатайства попечитель Оренбургского учебного округа отклонил «...на основании того, что участие учителей и учительниц в этом деле, хотя бы и в дни, свободные от школьных занятий, может отвлечь их от исполнения прямых обязанностей и неблагоприятно отразиться на успехах учебного дела» [Цит. по: 123, с. 179]. Конечно, это была всего лишь отговорка: существовало решительное нежелание способствовать созданию любительских театров в уральских селах.

Но логика жизни и развития попечительских театров была такова, что помимо воли и желания их создателей они приобщали зрителей к театральному искусству, пробуждали и формировали их эстетические потребности, знакомили с выдающимися произведениями

драматургии. Попечительства действовали не только в селах, но и в городах, на заводах. Однако для сельских любительских театров они сделали гораздо больше. Не случайно известный исследователь народного театра И. Л. Щеглов писал, что «...более энергичного толчка для развития дела народного любительского театра в деревне, чем возникновение попечительств о народной трезвости, трудно было ожидать» [287, с. 319].

Какое же место любительского театра в системе народной театральной культуры, в чем его традиционность, а в чем новаторство? Традиционным в таком театре являлось то, что любительские спектакли в уральских селах приурочивались по обычаям фольклорного театра к праздникам (Святкам, Рождеству, Масленице, Пасхе). Преемственность сказалась и в том, что исполнители любительских спектаклей и участники народных драм, обрядово-зрелищных представлений – в сущности, одни и те же жители деревни 1880–90-х гг. Кроме того, лицедейство и ряжение как основные принципы фольклорного театра, его театрального действия были характерны и для любительского театра крестьян. Характер крестьянского восприятия театрального действия – бурный, непосредственный, свойственный для фольклорного театра – продолжает сохраняться и в любительский период.

Отличие любительского народного театра от фольклорного в первую очередь заключалось в репертуаре, который состоял уже из произведений профессиональной драматургии. Обращение к высокохудожественным, народным по духу творениям русской и мировой драмы коренным образом изменило поэтику народного театра, характер актерского исполнения (тяга к реализму, психологизму в отличие от подчеркнутой условности и сила воздействия сцены на зрителей). Любительский театр был для крестьян источником познания мира и людей, средством утверждения себя как личности.

Таким образом, развитие любительского театра на Урале происходило в самых разных формах. На протяжении XVIII–XIX вв. любительское движение охватывало все населенные пункты Урала – от крупных городов до отдаленных глухих деревень. Этот процесс был характерен для российской культуры в целом. Из местных особенностей развития любительских театров можно назвать следующие.

Вследствие географической отдаленности региона, его территориальной изолированности на Урале и в Сибири довольно рано стали

создаваться самостоятельные очаги театрального любительства, опиравшиеся на местные традиции. Таким был Тобольский театр – весьма оригинальное явление русской театральной культуры конца XVIII – начала XIX в., представляющее собой одну из ранних форм актерской артели, основанной на началах самоуправления.

На территории Урала в результате специфических условий социально-экономического развития появилась возможность для возникновения в начале XIX в. любительских театров крепостной интеллигенции, что составляло беспрецедентный случай в истории народного любительского театра в России.

В условиях провинции любительский театр обнаруживает свои прочные и тесные связи с профессиональным театром, являясь практической школой сценического искусства для будущих профессионалов.

Заключение

Понятие судьбы – одно из ключевых для любой культуры. Для русской культуры оно стало особенно актуально в эпоху Серебряного века, центральной идеей которого была идея возврата к корням, к истокам. Отметим, что возврат к истокам в данном случае – это возврат не только к эллинскому космосу, но и к недрам христианства. В культуре Серебряного века явственно различаются две взаимосвязанные области бытия русского человека: религиозное возрождение (русская философия) и культурный ренессанс (искусство).

Для выявления духовных оснований самобытности русского театра мы обратились к концепциям судьбы, которые существовали в конце XIX – начале XX в.

Рассмотрены православно-богословские, философско-религиозные и художественно-эстетические воззрения рубежа веков. Отношение к театру русская православная церковь унаследовала от Византии, которая осуждала театр не только с точки зрения морали, но и с онтологических позиций: театр – личина, фикция, видимость, не подлинность. В православном сознании закрепилось два подхода, две крайности в понимании путей и предназначения театра, смысла и значения творчества: театр есть «душепагубный» путь, ведущий к разврату, блуду, греху, распутству (этого взгляда в основном и придерживалась церковь), и театр есть Богодарованная способность к творчеству, один из путей ко спасению. Антагонизм между творчеством и спасением, провозглашенный официальным православием, нашел своеобразное отражение в судьбе русского театра: вызывал у творцов театра с начала его появления в России до наших дней желание оправдаться перед Богом и оправдать театр, снять чувство вины, греха за причастие к лицедейству.

Философско-религиозное понимание коррелировало с византийскими богословскими традициями: судьбы как самостоятельного начала не существует, но есть Божий Промысел, который ведет театр по своему пути-предназначению, определяет его дары и вершит суд. Театр в понимании русских философов не просто искусство для развлечения, а способ спасения души, Богодарованный путь, художество, молитвенное действо.

Художественно-эстетическое понимание судьбы было характерно для творцов Серебряного века, осуществлявших своеобразный

возврат к корням Запада (к эллинизму) и Востока (к теософии и антропософии). Судьба в данном случае есть «метафизическое оправдание», «космический жандарм», «тюрьма», рок, фатум. Постичь судьбу, победить рок можно только через творчество, через искусство. Только художник может познать начала и концы. Искусство, концентрируя в себе судьбоносность жизни, являлось идеальным объектом для исследования феномена судьбы. Через искусство можно познать «метафизическую первосущность жизни», систему глубинных противоречий, роковую диалектику жизни.

Среди всех искусств особое место в конце XIX – начале XX в. занимал театр. Он понимался как метабытие, как пророчество, теургия, вторая реальность. В конечном итоге и жизнь можно построить, смоделировать по театральным законам. Происходит обожествление театра, превращение его в религию. Из театральных жанров предпочтение отдавалось трагедии, поскольку именно она исследует метафизические основания жизни, в ней отсутствуют всякая случайность, половинчатость и незавершенность.

На основе анализа различных концепций судьбы, которые сложились в русской культуре (православной, эстетической и философско-религиозной) предложена методологическая структура данного феномена как *пути, дара и суда*, что является метафизической основой понимания национальной самобытности русского театра, позволяет обратиться к предельным его основаниям, глубинным структурам.

Русские философы конца XIX – начала XX в., определяя духовный путь русского театра, его предназначение и призвание, пытались на метафизическом уровне сгладить, снять присущее ему противоречие между духовным и светским. Признавая, что театр – искусство светское, они в то же время усматривали в нем религиозные корни, верили, что путь творчества, присущий театру, не может осуществляться без пути спасения, которым ведет церковь. В синтезе этих путей они видели предназначение русского театра, которое воспринималось в русле основных идей, определивших мирозерцание рубежной эпохи – идеи *возвращения к истокам* и идеи *синтеза и всеединства*.

Теоретическое обоснование духовного пути русского искусства было заложено В. Соловьевым в работе «Общий смысл искусства» [220]. Для философа искусство не может быть пустой забавой, оно есть «вдохновенное пророчество», задача эстетики – связать художествен-

ное творчество с высшими целями человеческой жизни. Философия, этика и эстетика, по мнению В. Соловьева, невозможны как независимые друг от друга области познания [220, с. 93].

Идея всеединства истины, добра и красоты не была новой для русского театра. Лучшим творениям русской сцены действительно была присуща ориентированность на философско-нравственное начало. Театр XVIII и, особенно, XIX столетия часто был и храмом, и кафедрой, и святилищем, и пророчеством, и служением, и искусством. И все-таки он оставался учреждением культуры, стремящимся к духовному просветительству. Серебряный век внес существенные коррективы в национальное понимание пути-предназначения театра. Он взорвал представления об единственности этого пути – пути, при котором театр и жизнь рассматриваются как две параллельные структуры, не связанные между собой. Театр уже не просто учит, «ведет», воспитывает – он наделяется огромной очистительной, жизнепреобразующей силой, воспринимается «духовным наследником современности», «метафизическим оправданием эпохи», провозвестником трагического мирозерцания. Понимание театра как сверхтеатра, как всеискусства неизбежно порождало мессианскую идею. Творцы русского театра видели свою миссию в том, чтобы своим творчеством избавлять мир от зла и страданий, способствовать его преображению. Театр взял на себя миссию Бога, теурга, пророка.

Духовный путь русского театра в художественных концепциях рассматривался в плоскости решения противоречия между театром и жизнью на онтологическом уровне. Главной целью сценического искусства вплоть до конца XIX в. считалось создание некоего иллюзорного мира, внешне уподобленного миру реальному. Заданная античностью идея искусного подражания природе на века вылилась в монистическую оппозицию «театр – жизнь». За театром закреплялось только свойство отражения действительности – художественной переработки хаоса текущей жизни в систему метафизических или натуральных идей-образов. Реализм как стилевое течение и выражение духа определенного времени находился в гармоничных отношениях с предыдущими эпохами. Именно жизнь диктовала выбор темы, формы и содержания.

Серебряный век эту оппозицию решает иначе. Не отражение жизни на сцене, а привнесение элементов театра в жизнь, артистиче-

ское житнетворение становятся решающими для художников Серебряного века. Творчество жизни как самоцель. Бытие передает свою сущностную функцию иллюзорной жизни. Действительность смещается, она живет и воссоздается в образах художественного и умственного творчества. Так создавали свой «театр жизни» художественно-эстетические движения XX в.

На рубеже веков рождались новое понимание театра, новые стили. Поэтика Серебряного века – это прежде всего поэтика русского символизма, или модернизма, который стремился к новым формам, чтобы выразить новое мировосприятие – смену эпох. Театр выходил за рамки искусства, за границы национального, открывая для себя театральные системы других стран – как Востока, так и Запада. На смену культу добра и правды, характерному для русского театра в предшествующий период, пришел культ красоты. Место морализма занял эстетизм, ищущий опоры в созерцании. XX в. открыл новую эпоху в культуре – эпоху постижения культурных ценностей и развития самой культуры через стиль. Стилевые искания стали едва ли не ключевым понятием его поэтики.

Поскольку русская культура не знает середины, есть только крайности и противоположности, то проблема выбора – это проблема выбора истины. Путь театра во многом зависел от того, как тот или иной режиссер решал оппозицию «театр – жизнь» или «жизненность – театральность». Для К. С. Станиславского важнее была жизнь в театре или «жизненная» театральность; для Н. А. Евреинова – театр в жизни или театрализация жизни; для В. Э. Мейерхольда и для А. Я. Таирова – театр в театре, или «театральная» театральность; для Е. Б. Вахтангова – синтез театральности и жизненности.

Размышляя о пути русской культуры, отечественные философы в качестве внутреннего, духовного фактора, определяющего его судьбу, называли пространство России. Пространственно-временная протяженность русского космоса обусловила схождение различных эпох, а также соположенность разновременных явлений, смыкание противоположных полюсов. Русский театр издавна живет во многих веках и возрастах сразу, воспринимается как будто на разных этажах. Есть народный театр и профессиональный – как верх и низ одного явления. Есть профессиональный театр в центре и профессиональный театр периферии (провинциальный). Есть театр Москвы и театр Петербур-

га – как Восток и Запад в самом центре России. Есть театр в России и русский театр в зарубежье. Все они в своей противоречивости существуют в едином пространстве России, создавая целостный и неповторимый облик русского театра. Театральная культура в России представляет собой противоречивую целостность, ее рассмотрение возможно только в *двухполюсном пространстве*.

Пограничный характер русской культуры определял двойственное самосознание русского театра, противоречивость его пути. На уровне пространственной (культурно-локальной) определенности истинным признавался или путь Москвы, или путь Петербурга; или путь столиц, или путь провинции; или путь на родине, или путь зарубежья и т. д.

Особое место в философских концепциях судьбы как пути занимает противостояние Востока и Запада. Россия издавна осознавала себя в пространстве как некое пограничье, как территория, находящаяся между Востоком и Западом, как восточные ворота Запада и западные ворота Востока. Отсюда, с одной стороны, – осознание себя как страны, которой недостает чего-то до полноценности Запада. С другой же стороны, именно эта непохожесть стимулировала поиски собственного, первородного пути. Поэтому в русском театре есть что-то и от западного театра, и от восточного, хотя ни тем, ни другим он не является. Проблема «Восток – Запад», являясь культурной константой России на протяжении веков, на рубеже XIX–XX столетий приобрела невиданную остроту и размах. Реформаторы театральной культуры Серебряного века в поисках универсального пути театра обратились к истокам западной культуры (эллинизму) и к древности Востока как к прообразу вечности. Путь-пространство русского театра Серебряного века, обнаруживая глубокую связь с русской духовной традицией, устремленной к всеединству, приобрел поистине космический размах. Театр рубежа веков являлся грандиозным синтезом искусств, эпох, эстетических и художественных школ, стилей, методов, частей света, древнерусского и эллинского, итальянской комедии дель арте, испанской драмы XVII в., классических театров Китая, Японии и Индии. Проблема синтеза вообще оказалась одной из осевых в театре Серебряного века.

Русская религиозная философия, будучи философией всеединства, построила целостное учение о Бытии, в котором «я» и мир, «я»

и Бог, истина и красота, искусство и природа не противопоставляются, а сливаются в нерасторжимое *единое*. Идея целостности является корневой, фундаментальной идеей не только русского театра, но и всей отечественной культуры. Театр, осмысленный на основании концепции органической целостности, есть живой процесс культуротворчества, активный, содержательный, незавершенный, для которого важен не столько результат, сколько сам путь постоянного *приближения к истине*. В нем скрытое и явное, видимое и невидимое, внутреннее и внешнее, взаимодополняясь, образуют противоречивое целое, части которого существуют через постоянное «прехождение» своей частичности.

Дар органической целостности, данный русскому театру, состоит прежде всего в специфическом восприятии искусства. Если в рамках европейской традиции театр – явление сугубо эстетического порядка и искусство служит человеку, то в русской традиции театр не столько самоценное эстетическое явление, сколько религиозно-эстетическое, где человек через искусство, на путях искусства служит Божественному мирозданию. Это два разных подхода к театральному творчеству: холистический, целостный (русский театр) и дуалистический, «интеллектуалистский» (западноевропейский театр).

Для русского театра характерно и специфическое отношение к форме и содержанию. С одной стороны, театр как вид искусства немислим без категорий меры, предела, закона, формы, канона, дисциплины, профессионализма, совершенства. С другой – русский театр в поиске единого целого постоянно преодолевал общепринятые законы и пределы, характерные для искусства, разрушая или расширяя границы между жизнью и творчеством, выходя в иные измерения, открывая новые культурные смыслы. Недосказанность и незавершенность в одной системе координат оборачивались сверхсказанностью и сверхзавершенностью в другой реальности. В связи с особым восприятием формы возникла теория «русского неприятия формы», продуцированного «русским хаосом», «русской иррациональностью», «болезнью бессформия». Но история с неопровержимостью доказывает, что русский театр был способен не только в кратчайшие сроки усвоить чужие формы театральной традиции (менее чем за полвека пройти путь европейского театра от античности до классицизма), но и благодаря открытым К. С. Станиславским, В. Э. Мейерхольдом, А. Я. Таировым, Н. А. Евреиновым, Е. Б. Вахтанговым, М. Чеховым новым теат-

ральным формам стать в XX в. всемирным центром театрального новаторства. В русском театре не признавалась самоценная внешняя форма как мираж, пустота, личина, за которой не чувствовалось содержания. Напротив, внутренняя, или органическая, форма, в которой заложен элемент Божественного языка, считалась неотъемлемой частью произведения искусства. Причем органическое восприятие формы в русской театральной традиции допускает ее незавершенность, недосказанность. Специфическое понимание формы позволило творцам русского театра сосредоточиться на самых тонких, воздушных элементах сценического творчества, какими являются атмосфера, подтекст, настроение, пауза. Так форма становится содержанием, а содержание – формой.

Концепция органической целостности обнаруживает себя и в способе актерского существования. Западная традиция видения человека принципиально отлична от православной, ибо опирается на дуалистическую антропологию, которая утверждает диаметрально противоположность души и тела. Для православной традиции характерны признание равноценности ума и сердца, сведение ума в сердце, формирование умных чувств. Для русского актера эти утверждения также являются основополагающими. Органические законы творчества – принципиальное для русского театра открытие Станиславского. Творение актера сродни творению природы, оно так же целостно и органично – в этом глубинная суть актерского искусства. Речь идет о неотделимости сферы физической от сферы духовной.

В поисках целостности актерского существования русские режиссеры обратились к духовным и культурным традициям Востока. Станиславского привлекли индийская классическая философия, индийские эзотерические практики, которые давали человеку власть над самим собой. Обращаясь к опыту индусских йогов, он учился подходить к бессознательному через сознательные подготовительные приемы: от телесного – к духовному, от реального – к ирреальному, от натурализма – к отвлеченному. Станиславский искал обоснование для психологизма в театральном искусстве. В поисках мистической тайны мира, тайны сценической условности и символических приемов В. Мейерхольд сближается с театральными традициями китайского и японского театров, для которых целостность есть сочетание явленного и сокрытого. Концепция целостности художественного творчества

А. Я. Таирова складывалась под воздействием театральных традиций Китая и, особенно, Индии. Великий реформатор не отягощал свои художественные поиски знаками мистических соответствий, как это делал В. Мейерхольд: его тайна символических приемов, порожденных художественным синтезом, раскрывалась в поисках простоты выразительного языка, примитива как стиля. Целостность для Таирова – это синтез эмоции и формы, порожденной творческой фантазией актера. Причем режиссер считал, что момент искания целостности сценического образа не поддается никаким правилам или системам, а является глубоко индивидуальным.

Концепция органической целостности, присущая русскому театру, обнаруживает некоторое родство с восточным театром, для которого идея единого целого также является основополагающей. Но при кажущемся сходстве мы имеем дело с разнотелными явлениями. Последняя цель и предел смирения – возвращение к Богу, который вне бытия. Благодаря смирению пространство сознания расчищается и освобождается (истощается, самоопустошается), но не просто и не вообще, а для действия благодати, посредством которой осуществляется соединение человека с Богом в его энергиях. Возникает синергия, происходит изменение всего естества. Чувства усиливаются, утончаются, возрастает сознание, которое обретает способность сверхприродного восприятия. Самоопустошение восточного художника – это не смирение, а растворение в небытии, пустоте, нирване. Методы, помогающие актеру восточного театра добиться центрированности, связаны прежде всего с дисциплиной. Это ключевое понятие эстетики восточного театра. На Востоке в центре творчества не личность, как в России, и не индивидуальность, как в Европе, а природа, красота природы, и человек растворен в природе. Поэтому для восточного театра характерен безличностный подход к роли, и чтобы добиться полного перевоплощения, актеру необходимо закрыть лицо маской. Для русского же театра маска неприемлема. Его черты – нагота души и духа, искренность, сердечность, исповедальность.

В соответствии с «чувством целого» русский актер иначе воспринимает и процесс воспитания – как «переживание», которое противостоит одностороннему рационализму, обращает знание в сферу жизни, окунает гносеологию в онтологию. Способность воспринимать-переживать мир целостно дает возможность русскому актеру

учиться не учась, что обнаруживает удивительное сходство с восточным принципом недеяния.

В русском театре вообще сложилось специфическое отношение к актерскому профессионализму. Многие выдающиеся русские актеры, режиссеры не имели специального образования. Театр, созданный наполовину дилетантами, наполовину профессионалами, представлял собой противоречивую целостность. Непосредственность, наивность, свежесть и искренность дилетантов дополнялась уверенностью и четкостью профессионалов.

Дар органической целостности определяет не только мироощущение творческой личности, способ перевоплощения русского актера и его воспитания, но и само существование русского театра, корневой, основополагающей идеей которого является идея театра-дома, театра-семьи.

В русском самосознании, в отличие от европейского, театр не просто учреждение, концентрирующее прекрасно выученных специалистов, – это семья, братство, ансамбль, что достигается не столько нажитым профессиональным мастерством, сколько единством воззрения на жизнь и судьбы человеческие.

Весь XX в. лучшей формой актерского существования считалась жизнь «гнездами», «ансамблями» вокруг режиссера-лидера, носителя идеи, автора программы. Жили и работали домами. Сегодня актерских гнезд и домов все меньше. В русском театре господствуют не центростремительные, а центробежные силы – силы, которые не собирают, а рассеивают актерство. Структура репертуарного театра-ансамбля, стационара с постоянно действующей труппой, та, что благодаря реформе МХТ в России не только утвердилась, но достигла небывалого расцвета, сегодня, увы, поколеблена. По чисто русской склонности во всем доходить до предела, категорически защищать и категорически отвергать, мы так же поступаем и в отношении коллективов-стационаров, театральных ансамблей. Потеря театра-дома, еще недавно бывшая для артиста трагедией, ныне таковой не ощущается.

Судьба современного театра и культуры в целом может быть осмыслена только в результате диалога, «кольца возврата» к предыдущим эпохам, из которых самой плодотворной и таинственной была эпоха Серебряного века. Современность «судит» Серебряный век с разных, порой противоположных, позиций. Суть философско-рацио-

налистической концепции сводится к тому, что театр (а также культура в целом) Серебряного века – явление случайное, не подготовленное всем ходом предшествующего развития, период культурных и художественных начинаний, а не свершений; он о многом сумел сказать, но не настоял на своем, не оставив после себя ни художественного стиля, ни школы или направления. Философы-рационалисты усматривают в чертах русской национальной традиции, формирующих особенности национального психотипа, лишь признаки национального краха и тупиковости национальной судьбы: на одном полюсе – историческое болото («топкость бытия», отсутствие исторической динамики, завершенной формы), на другом – катастрофичность сознания, крайности. Для них такие черты национального характера, необходимые для театрального творчества, как мечтательность, мистическая одаренность, склонность к созерцательности – это проклятие.

Другого взгляда придерживались русские религиозные философы, оценивающие Серебряный век как эпоху русского театрального ренессанса, которая не могла возникнуть на пустом месте, а была подготовлена всем ходом предшествующего развития русского театра и органично вписалась в контекст русской театральной традиции. По их мнению, театр Серебряного века представляет собой целостное культурное явление, в котором с наибольшей полнотой и силой проявилась национальная самобытность русского театра, были реализованы высшие духовные ценности, составляющие духовную основу отечественного театра. Театр Серебряного века, несмотря на краткость своего существования, является очень важным, можно сказать судьбоносным периодом истории русского театра. Серебряный век – это эпоха противоречий и одновременно стремления к всеединству. Здесь можно найти все, что потом разделилось, размежевалось и продолжало развиваться самостоятельно в XX в. Колыбель, исток многих направлений – период амбивалентности художественных состояний и переплетенности путей. До XIX в. русский театр имел корни. Благодаря творцам Серебряного века у него появилась крона. Творческие идеи Станиславского, Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Евреинова и по сей день являются плодотворными и притягательными не только для отечественного, но и для мирового театра.

В современном театроведении по проблемам, связанным с судьбой русского театра, сложились две диаметрально противоположные концептуальные установки.

Согласно первой, лучшие традиции русского театра (вера в высокое предназначение театра – быть «лестницей к Богу», «кафедрой», «храмом», «собором»; утверждение посредством театра всеединства истины, добра и красоты) объявлены утопией, обманом, иллюзией.

Сторонники другого концептуального подхода не согласны с тем, что «святость» русской культуры – всего лишь следствие вечной нашей политической несвободы, а миссионерство русской сцены, почитавшей себя то храмом, то кафедрой, – только плод уродливости российского социального развития. Они утверждают, что идея сверхтеатра и театральное миссионерство, будучи корневыми идеями отечественного театра, не могут быть растоптаны и уничтожены свободой, которая появилась в России после крушения тоталитарной системы.

Русский театр с самого начала своего рождения до наших дней развивается по законам искусства, обнаруживая все присущие этому виду творчества имманентные особенности «обыкновенного» театра, просто развлекающего зрителя. Театр не может и не должен, на наш взгляд, подменять собой храм, кафедру, собор. У него есть своя территория, свои границы, свои законы.

Имманентность часто загоняет театр в определенные границы, рамки, каноны, жанры и т. д. Трансцендентность безмерна, безгранична, всеохватна. Смысловая доминанта отечественного театра состоит в том, что для него характерна избыточность трансцендентного. Это своеобразие не родилось собственно в театре – оно является выражением в театральной среде общих принципов русской национальной философии, русского мироощущения, для которого искусство не имеет такого самодовлеющего значения, как для европейца. Амплитуда колебаний между трансцендентным и имманентным выявляет специфические черты русского театра, неподвластные времени и пространству: его одухотворенность, софийность, глубину и таинственность.

Являясь органической частью общероссийской театральной культуры в различных ее формах и видах, со всеми присущими ей закономерностями развития, уральский театр представлял собой самобытное целостное явление.

Историческая эволюция края, его географическая протяженность, значительная удаленность от центра – все это способствовало своеобразной самоизоляции, формированию на Урале особого микро-

климата, для которого были характерны, с одной стороны, повышенное стремление к самостоятельности, независимости, идеологичности, а с другой – определенная архаичность, консервативность, замедленное восприятие всего нового. Эти «преизбытки» со всей очевидностью проявили себя и в театральной культуре Урала.

Вспомним ли мы последнего из скоморохов Киришу Данилова с его «ядовитыми» песнями-обличениями, или народные игры, или масленичные указы южноуральских казаков – везде ощущается протест против существующих порядков, тирании, насилия над личностью. Урал был не только пристанищем для последних скоморохов, бежавших из центральных районов, но и местом, где раньше всего возникли актерские товарищества – сосыете (Тобольск, 1799 г.), а также совершенно оригинальные, не имеющие аналогов в России театры крепостной интеллигенции, в которых актерами, режиссерами, художниками и музыкантами были крепостные люди. Те же тенденции – самостоятельность и политичность – были характерны и для любительских театров дореволюционного Урала.

Театр в провинции не мог быть тем же, чем был в столице. Здесь у него не может быть конкурентов, он слишком значим для жителей, отсюда – повышенная серьезность и ответственность за содержание пьесы, но не за форму спектакля, которая есть привилегия столицы. Если вспомнить обрядово-зрелищные формы фольклорного театра, то нетрудно заметить, что на Урале значительно дольше, чем в других регионах, бытовали языческие игрища тотемно-анимистического плана. Консервативные формы игры были характерны и для театров крепостной интеллигенции: вплоть до 80-х гг. XIX в. женские роли здесь исполнялись мужчинами, в то время как последние случаи мужского исполнения женских ролей в Центральной России относятся к началу XIX в. Все это позволяет считать уральский театр *самобытным явлением* русской культуры.

Подводя итоги сказанного, следует еще раз подчеркнуть существенную роль русского театра в развитии отечественной культуры, а также очертить проблемное поле для исследования неизученных аспектов его истории: роль провинции в контексте отечественного театра, влияние Востока и Запада на театральную жизнь России, значение эмиграции для русского театра, «свое – чужое» в отечественном театре и др.

Библиографический список

1. *Авдеев А. Д.* Происхождение театра / А. Д. Авдеев. Москва; Ленинград: Искусство, 1959. 266 с.
2. *Аверинцев С. С.* Византия и Русь: два типа духовности / С. С. Аверинцев // Новый мир. 1988. № 7. С. 210–220.
3. *Азадовский М. К.* Русская былевая традиция в Сибири и на Алтае / М. К. Азадовский // Былины и исторические песни из Южной Сибири / сост. М. К. Азадовский. Новосибирск: Новосибгиз, 1939. С. 17–28.
4. *Айхенвальд Ю.* Отрицание театра / Ю. Айхенвальд // В спорах о театре. Санкт-Петербург: Книгоиздательство писателей в Москве, 1913. С. 13–36.
5. *Алперс Б. В.* Театральные очерки: в 2 томах / Б. В. Алперс. Москва: Искусство, 1976–1977. Т. 2. 520 с.
6. *Арапов П.* Летопись русского театра / П. Арапов; издатель Николай Тиблен. Санкт-Петербург: [Б. и.], 1861. 387 с.
7. *Балашов Д. М.* Драма и обрядовое действо: к проблеме драматического рода в фольклоре / Д. М. Балашов // Народный театр: сборник статей / ред. В. Е. Гусев. Ленинград: Изд-во ЛГИТМИК, 1974. С. 7–19.
8. *Бартошевич А. О.* Театр! / А. Бартошевич // Театр. 2000. № 2. С. 147–148.
9. *Бегунов Ю. К.* Ранняя русская драматургия (конец XVII – первая половина XVIII в.) / Ю. К. Бегунов // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX в. / под ред. Л. М. Лотмана. Ленинград: Наука, 1982. С. 28–37.
10. *Безобразов А.* Уральское горное хозяйство и вопрос о продаже казенных горных заводов / А. Безобразов. Санкт-Петербург: [Б. и.], 1869. 253 с.
11. *Безруков Я. Г.* Завивание венков и снаряжение березки на троицкой неделе в селе Богородском Красноуфимского уезда / Я. Г. Безруков // Записки Уральского общества любителей естествознания: в 35 томах. Екатеринбург: [Б. и.], 1894. Т. 15. С. 57–67.
12. *Белинский В. Г.* О драме и театре: в 2 томах / В. Г. Белинский. Москва: Искусство, 1983. Т. 1. 446 с.

13. *Белкин А. А.* Русские скоморохи / А. А. Белкин. Москва: Наука, 1975. 192 с.
14. *Белый А.* Символизм как миропонимание / А. Белый; сост., авт. вступ. ст. и примеч. Л. А. Сучай. Москва: Республика, 1994. 528 с.
15. *Бенуа А.* Мои воспоминания / А. Бенуа. Москва: Наука, 1980. 720 с.
16. *Беньяш Р.* Пелагея Стрепетова / Р. Беньяш. Ленинград: Искусство, 1967. 256 с.
17. *Бердяев Н. А.* Судьба России / Н. А. Бердяев. Москва: Советский писатель, 1990. 346 с.
18. *Бердяев Н. А.* Царство Духа и Царство Кесаря / Н. А. Бердяев. Москва: Республика, 1995. 356 с.
19. *Берков П. Н.* Русская народная драма / П. Н. Берков // Русская народная драма XVII–XX вв. Тексты пьес и описания представлений / ред., вступ. ст. и коммент. П. Н. Беркова. Москва: Искусство, 1953. С. 9–40.
20. *Биллингтон Дж.* Лики России: страдание, надежда и созидание в русской культуре / Дж. Биллингтон. Москва: Логос, 2001. 247 с.
21. *Бирман С.* Судьбой дарованные встречи / С. Бирман. Москва: Искусство, 1971. 392 с.
22. *Бирюков В. П.* Дореволюционный фольклор на Урале / В. П. Бирюков. Свердловск: ОГИЗ, 1936. 364 с.
23. *Бицилли П. М.* Трагедия русской культуры / П. М. Бицилли. Москва: Русский путь, 2000. 608 с.
24. *Блажес В. В.* Сатира и юмор в дореволюционном фольклоре рабочих Урала / В. В. Блажес. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1987. 200 с.
25. *Блок А.* Собрание сочинений: в 6 томах / А. Блок. Москва; Ленинград: Художественная литература, 1982. Т. 4. 464 с.
26. *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. Москва: Искусство, 1971. 544 с.
27. *Богатырев П. Г.* Знаки в театральном искусстве / П. Г. Богатырев // Труды по знаковым системам / под ред. П. Г. Богатырева. Тарту: Изд-во Тарт. гос. ун-та, 1975. С. 7–37. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 365.)
28. *Богатырев П. Г.* Народный театр / П. Г. Богатырев // Русское народное творчество / под ред. П. Г. Богатырева. Москва: Просвещение, 1966. С. 97–118.

29. *Богословский П. С.* История правительственного обследования в XVIII в. Пермского края в этнографическом отношении / П. С. Богословский // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете / под ред. П. С. Богословского. Казань: [Б. и.], 1929. Т. 34. Вып. 3–4. С. 40–42.
30. *Брук П.* Преимущества маски / П. Брук // Московский наблюдатель. 1994. № 5–6. С. 3–10.
31. *Брук П.* Пустое пространство / П. Брук. Москва: Прогресс, 1988. 239 с.
32. *Бубер М.* Я и Ты // Два образа веры / М. Бубер. Москва: АСТ, 1999. С. 16–92.
33. *Булгаков С. Н.* Агнец Божий / С. Н. Булгаков. Париж: [Б. и.], 1933. 169 с.
34. *Булгаков С. Н.* Свет не вечерний / С. Н. Булгаков. Москва: Республика, 1994. 415 с.
35. *Бутурлин М. Д.* Записки графа М. Д. Бутурлина / М. Д. Бутурлин // Русский архив. 1897. № 4. С. 579–652.
36. *Бюклинг Л.* Михаил Чехов в западном театре и кино / Л. Бюклинг. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. 560 с.
37. *Вайман С. Т.* Гармонии таинственная власть (Об органической поэтике) / С. Т. Вайман. Москва: Советский писатель, 1989. 368 с.
38. *Вернеке Б.* История русского театра XVII–XIX вв. / Б. Вернеке. Москва; Ленинград: Искусство, 1939. 366 с.
39. *Васильев А.* Хроника 14-го числа / А. Васильев // Искусство кино. 1999. № 10. С. 64–78.
40. *Васильев Б. А.* Медвежий праздник / Б. А. Васильев // Советская этнография. 1948. № 4. С. 78–79.
41. *Вейдле В. В.* Умирание искусства / В. В. Вейдле. Москва: Республика, 1996. 447 с.
42. *Вердеревский Е.* От Зауралья до Закавказья – юмористические, сентиментальные и практические письма с дороги / Е. Вердеревский. Москва: Тип. В. Готье, 1857. 153 с.
43. *Вересаев В. В.* Живая жизнь: О Достоевском. О Льве Толстом. О Ницше / В. В. Вересаев. Москва: Республика, 1999. 447 с.
44. *Верхоланцев В.* Город Пермь, его прошлое и настоящее: краткий историко-аналитический очерк / В. Верхоланцев. Пермь: [Б. и.], 1913. 203 с.

45. *Волегов Ф. А.* Хозяйственные записки по пермскому имению графини Софьи Владимировны Строгановой, составленные в начале 1820 г.: в 3 томах / Ф. А. Волегов. Пермь: [Б. и.], 1893. Т. 2. 179 с.
46. *Волконский С. (князь).* Мои воспоминания / С. Волконский. Москва: Искусство, 1992. 212 с.
47. *Волошин М.* Лики творчества / М. Волошин. 2-е изд. Ленинград: Наука, 1989. 848 с.
48. *Воспоминания* о тайном советнике Николае Никитиче Демидове // Русский архив. 1829. № 3. С. 129–160.
49. *Всеволодский-Гернгросс В. П.* История русского театра: собрание сочинений: в 2 томах / В. П. Всеволодский-Гернгросс. Ленинград; Москва: Тсакинопечать, 1929. Т. 1. 576 с.
50. *Всеволодский-Гернгросс В. П.* Русский театр от истоков до середины XVIII в. / В. П. Всеволодский-Гернгросс // История русского драматического театра: в 7 томах / гл. ред. Е. Г. Холодов. Москва: Искусство, 1977. Т. 1. 485 с.
51. *Вышеславцев Б. П.* Значение сердца в религии / Б. П. Вышеславцев // Путь. 1925. № 1. С. 64–65.
52. *Вышеславцев Б. П.* Этика преображенного эроса / Б. П. Вышеславцев. Москва: Республика, 1994. 368 с.
53. *Гачев Г.* Образы Индии / Г. Гачев. Москва: Наука, 1993. 390 с.
54. *Гессе Г.* Игра в бисер / Г. Гессе. Москва: Правда, 1969. 543 с.
55. *Головщиков К. Д.* Род дворян Демидовых / К. Д. Головщиков. Ярославль: Тип. губерн. правл., 1881. 240 с.
56. *Голодников К. Д.* Город Тобольск и его окрестности / К. Д. Голодников. Тобольск: [Б. и.], 1886. 140 с.
57. *Голодников К. Д.* Тобольская губерния накануне 300-летней годовщины завоевания Сибири / К. Д. Голодников. Тобольск: [Б. и.], 1881. 192 с.
58. *Гондатти Н. Л.* Следы язычества у инородцев Северно-Западной Сибири / Н. Л. Гондатти // Труды этнографического отделения Московского общества любителей естествознания. Москва: [Б. и.], 1888. Т. 8. С. 37–38.
59. *Горелов А. А.* Кем был автор сборника «Древнероссийские стихотворения» / Л. А. Горелов // Русский фольклор: материалы и исследования / сост. А. А. Белкин. Москва: Художественная литература, 1962. Вып. 7. С. 19–37.

60. «Горе от ума» на русской и советской сцене / ред., сост. и авт. вступит. ст. О. М. Фельман. Москва: Искусство, 1987. 406 с.
61. Горловский М. А. Из истории рабочего движения на Урале / М. А. Горловский. Свердловск: Свердл. кн. изд-во, 1954. 245 с.
62. Городцов П. А. Праздники и обряды Тюменского уезда / П. А. Городцов // Ежегодник Тобольского губернского музея. 1915. Вып. 26. С. 3–5.
63. Григорьев А. Эстетика и критика / А. Григорьев. Москва: Искусство, 1980. 496 с.
64. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция / Т. П. Григорьева. Москва: Наука, 1979. 366 с.
65. Громыко М. М. Трудовые традиции русских крестьян Сибири (XVIII – первая половина XIX в.) / М. М. Громыко. Новосибирск: Наука, 1975. 351 с.
66. Гуревич Л. История русского театрального быта / Л. Гуревич. Москва; Ленинград: Искусство, 1939. 304 с.
67. Гусев В. Е. Истоки русского народного театра: учебное пособие / В. Е. Гусев. Ленинград: Изд-во ЛГИТМИК, 1977. 86 с.
68. Гусев В. Е. Русский фольклорный театр XVIII – начала XX в.: учебное пособие / В. Е. Гусев. Ленинград: Изд-во ЛГИТМИК, 1980. 93 с.
69. Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра / С. С. Данилов. Москва; Ленинград: Искусство, 1948. 588 с.
70. Демидов П. А. Родословная рода Демидовых / П. А. Демидов. Житомир: Волын. губерн. тип., 1910. 64 с.
71. Державин К. Февраль и Октябрь в театре / К. Державин // Сто лет. Александринский театр – театр Госдрамы / отв. ред. Я. О. Боярский. Ленинград: Изд-во Дирекции Ленгостеатров, 1932. С. 381–441.
72. Дзэами М. Предание о цветке стиля (Фуси Каден), или Предание о цветке (Кадэнсе) / М. Дзэами. Москва: Наука, 1989. 199 с.
73. Дмитриев А. А. Очерк из истории города Перми с основания поселения до 1812 г. / А. А. Дмитриев. Пермь: [Б. и.], 1886. 183 с.
74. Дмитриевская М. Я шагаю по Москве / М. Дмитриевская // Петербургский театральный журнал. 2000. № 2. С. 57–63.
75. Дмитриев Ю. А. А. Мочалов – актер-романтик / Ю. А. Дмитриев. Москва: Искусство, 1961. 222 с.
76. Дмитриев Ю. А. Павел Степанович Мочалов / Ю. А. Дмитриев. Москва; Ленинград: Искусство, 1949. 52 с.

77. *Дмитриев Ю. А.* Позднее скоморошество / Ю. А. Дмитриев // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII – начало XVIII в.) / сост. Ю. А. Дмитриев. Москва: Искусство, 1976. С. 163–174.

78. *Дмитриев Ю. А.* Репертуар. 1826–1845 гг. / Ю. А. Дмитриев // История русского драматического театра: в 7 томах / гл. ред. Е. Г. Холодов. Москва: Искусство, 1978. Т. 3. С. 28–84.

79. *Долгорукий И. М.* Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве 1788 г. в августе месяце на 25 году от рождения моего / И. М. Долгорукий. Петроград: [Б. и.], 1916. 727 с.

80. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 томах / Ф. М. Достоевский. Ленинград: Художественная литература, 1980. Т. 20. 551 с.

81. *Дризен Н. В.* Любительский театр. Материалы к истории русского театра / Н. В. Дризен. 2-е изд. Москва: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1913. 311 с.

82. *Дынник Т. А.* Крепостной театр / Т. А. Дынник. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1933. 330 с.

83. *Дынник Т. А.* Крепостные актеры / Т. А. Дынник. Москва: Academia, 1927. 213 с.

84. *Дягилев С. Н.* Задачи искусства / С. Н. Дягилев // Мир искусства. 1898. № 1. С. 15–16.

85. *Евреинов Н. Н.* Крепостные актеры. Популярный исторический очерк / Н. Н. Евреинов. Ленинград: Кубуч, 1925. 127 с.

86. *Евреинов Н. Н.* Происхождение драмы. Первобытная трагедия и роль козла в истории ее возникновения: фольклористский очерк / Н. Н. Евреинов. Санкт-Петербург: Петрополис, 1921. 58 с.

87. *Евреинов Н. Н.* Театр для себя // Демон театральности / Н. Н. Евреинов. Москва; Санкт-Петербург: Летний сад, 2002. С. 130–316.

88. *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой: Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни / Н. Н. Евреинов. Санкт-Петербург: Изд-во Н. И. Бутковской, 1912. 120 с.

89. *Ежегодник МХАТ (1951–1952 гг.)* / МХАТ. Москва: Искусство, 1956. 415 с.

90. *Жихарев С. П.* Записки современника. Воспоминания старого театрала: собрание сочинений: в 2 томах / С. П. Жихарев. Санкт-Петербург: Искусство, 1989. Т. 2. 312 с.

91. *Забелин И. Е.* Опыты изучения русских древностей и истории: в 2 томах / И. Е. Забелин. Москва: Тип. Грачева, 1873. Т. 2. 392 с.
92. *Завивание венков* // Народное творчество Южного Урала / под ред. В. М. Сидельникова. Челябинск: ОГИЗ: ЧелябГИЗ, 1948. С. 77–87.
93. *Зайцев И. С.* Святочные гуляния / И. С. Зайцев // Народное творчество Южного Урала / под ред. В. М. Сидельникова. Челябинск: ОГИЗ: ЧелябГИЗ, 1948. С. 67–70.
94. *Зарецкая З. Р.* Поэтика русского фольклора: диссертация ... кандидата искусствоведения / З. Р. Зарецкая. Москва, 1967. 164 с.
95. *Захаров С.* Последний балаган / С. Захаров // Вечерний Свердловск. 1972. 8 июля. С. 3.
96. *Зеньковский В. В.* История русской философии: в 4 томах / В. В. Зеньковский. Ленинград: Эго, 1991. Т. 2. Ч. 2. 253 с.
97. *Зингер Б.* Рашель / Б. Зингер. Москва: Искусство, 1980. 254 с.
98. *Зиннер Э. П.* Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и ученых XVIII в. / Э. П. Зиннер. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1968. 244 с.
99. *Иванов В.* Дионис и прадионисийство / В. Иванов. Санкт-Петербург: Алетейя, 1994. 352 с.
100. *Иванов В.* Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего / В. Иванов. Москва: Изд-во Гос. ин-та театр. искусства, 1991. 126 с.
101. *Иванов В.* Родное и вселенское / В. Иванов. Москва: Республика, 1994. 147 с.
102. *Ивлева Л. М.* Дотеатрально-игровой язык фольклора: проблема теории и типологии: автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения / Л. М. Ивлева. Ленинград, 1988. 18 с.
103. *Иконников В. С.* Граф Мордвинов / В. С. Иконников. Санкт-Петербург: [Б. и.], 1873. 616 с. (Научные записки Московского финансового института.)
104. *Ильин И. А.* О национальном призвании России: послесловие / И. А. Ильин // Шубарт В. Европа и душа Востока. Москва: Русская книга, 1997. С. 296–352.
105. *Ильин И. А.* Основы художества. О совершенном в искусстве // Собрание сочинений: в 10 томах / И. А. Ильин. Москва: Русская книга, 1996. Т. 6. Кн. 1. С. 53–182.

106. *Каган М. Л.* Москва – Петербург-провинция: «двустоличность» России – ее историческая судьба и уникальный шанс / М. Л. Каган // *Российская провинция.* 1993. № 1. С. 8.
107. *Каган М. С.* В едином контексте / М. С. Каган // *Театр.* 1981. № 8. С. 85–90.
108. *Казанцев П. М.* Анна Вирлацкая / П. М. Казанцев // *Урал.* 1964. № 9. С. 129–138.
109. *Казанцев П. М.* К изучению «Русского Пелама» А. С. Пушкина / П. М. Казанцев // *Временник Пушкинской комиссии* / отв. ред. Д. С. Лихачев. Ленинград: Наука, 1964. С. 21–33.
110. *Казанцев П. М.* На старом уральском заводе (Пожвинский завод). Заметки краеведа / П. М. Казанцев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1966. 123 с.
111. *Казаринова Н. В.* Крепостные художники / Н. В. Казаринова // *Панорама искусств.* 1986. № 9. С. 43–45.
112. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве // *Точка и линия на плоскости* / В. В. Кандинский. Санкт-Петербург: Азбука, 2001. С. 79–183.
113. *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения: в 2 томах / Н. М. Карамзин. Москва; Ленинград: Художественная литература, 1964. Т. 1. 498 с.
114. *Кафенгауз Б. Б.* История хозяйства Демидовых в XVIII–XIX вв.: Опыт исследования по истории уральской металлургии / Б. Б. Кафенгауз; ред. Н. И. Павленко. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1949. 524 с.
115. *Кирпищикова А. А.* Двадцать пять лет назад (Воспоминания из жизни в одном из приуральских заводов) // *Избранные произведения* / А. А. Кирпищикова. Свердловск: Свердл. обл. изд-во, 1936. С. 114–157.
116. *Кирпищикова А. А.* Катерина Алексеевна // *Избранные произведения* / А. А. Кирпищикова. Молотов: Молотовиздат, 1951. С. 231–284.
117. *Клинчин А. П.* Провинциальный театр 1801–1825 гг. / А. П. Клинчин // *История русского драматического театра: в 7 томах* / гл. ред. Е. Г. Холодов. Москва: Искусство, 1977. Т. 2. С. 399–427.
118. *Клинчин А. П.* Провинциальный театр 1826–1845 гг. / А. П. Клинчин // *История русского драматического театра: в 7 томах* / гл. ред. Е. Г. Холодов. Москва: Искусство, 1978. Т. 3. С. 150–205.

119. *Клинчин А. П.* Провинциальный театр 1846–1861 гг. / А. П. Клинчин // История русского драматического театра: в 7 томах / гл. ред. Е. Г. Холодов. Москва: Искусство, 1979. Т. 4. С. 220–271.
120. *Книги старого Урала: сборник статей* / сост. Ю. М. Курочкин. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1989. 360 с.
121. *Коган Л. А.* Крепостные вольнодумцы / Л. А. Коган. Москва: Наука, 1966. 342 с.
122. *Козлов А. Г.* Творцы науки и техники на Урале XVII – начала XX в.: биографический справочник / А. Г. Козлов. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1981. 222 с.
123. *Костерина-Азарян А. Б.* Театральная старина Урала / А. Б. Костерина-Азарян. Екатеринбург: Демидовский ин-т, 1998. 224 с.
124. *Костерина-Азарян А. Б.* Театр Николая Никитича Демидова / А. Б. Костерина-Азарян // Демидовский временник: Исторический альманах: в 2 книгах / ред. А. С. Черкасова. Екатеринбург: Демидовский ин-т, 1994. Кн. 1. С. 147–162.
125. *Коцебу А.* Достопамятный год моей жизни. Воспоминания Августа Коцебу: в 2 частях / А. Коцебу. Санкт-Петербург; Москва: [Б. и.], 1879. Ч. 1. 169 с.
126. *Кригер В. А.* Актерская громада. Русская театральная провинция 1890–1902 гг. / В. А. Кригер. Москва: Искусство, 1976. 222 с.
127. *Крупянская В. Ю.* Культура и быт горнозаводского Урала / В. Ю. Крупянская, П. С. Полищук. Москва: Наука, 1971. 196 с.
128. *Кугель А. Р.* Утверждение театра / А. Р. Кугель // Театр и искусство / ред. А. Р. Кугель. Москва: [Б. и.], 1923. 207 с.
129. *Кузьмина В. Д.* Русский демократический театр XVIII в. / В. Д. Кузьмина. Москва: Изд-во АН СССР, 1957. 204 с.
130. *Кукшанов В. В.* Из истории народной драмы на горнозаводском Урале в конце XIX – начале XX в. / В. В. Кукшанов // Фольклор и историческая действительность / отв. ред. В. П. Кругляшова. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1980. С. 9–72.
131. *Курочкин Ю. М.* Из театрального прошлого Урала. Заметки собирателя / Ю. М. Курочкин. Свердловск: Свердл. кн. изд-во, 1957. 284 с.
132. *Лакшин В.* Александр Николаевич Островский / В. Лакшин. Москва: Искусство, 1982. 240 с.
133. *Лапшин И. И.* Художественное творчество / И. И. Лапшин. Петроград: Мысль, 1922. 332 с.

134. *Ласкина М. Н.* Летопись жизни и творчества / М. Н. Ласкина, П. С. Мочалов. Москва: Языки русской культуры, 2000. 592 с.
135. *Ласкина М. Н.* Новое о Мочалове / М. Н. Ласкина // Театр. 1990. № 11. С. 143–148.
136. *Леонова Д. М.* Воспоминания / Д. М. Леонова // Исторический вестник. 1891. № 2. С. 632–659.
137. *Леткова Е.* Крепостная интеллигенция / Е. Леткова // Отечественные записки. 1883. № 1. С. 37–52.
138. *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и балетом: в 2 томах / Т. Ливанова. Москва: Искусство, 1953. Т. 2. 474 с.
139. *Литаврина М.* Театр русского зарубежья как культурно-исторический феномен: автореферат диссертации ... доктора искусствоведения / М. Литаврина. Москва, 1997. 28 с.
140. *Лихачев Д. С.* Заметки о русском // Избранные работы: в 3 томах / Д. С. Лихачев. Ленинград: Художественная литература, 1987. Т. 2. С. 478–494.
141. *Лихачев Д. С.* Культурное одичание грозит нашей стране из ближайшего будущего... / Д. С. Лихачев // Известия. 1991. № 27. 29 мая. С. 3–4.
142. *Лихачев Д. С.* Раздумья о России / Д. С. Лихачев. Санкт-Петербург: Logos, 1999. 627 с.
143. *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое / Н. О. Лосский // Избранное. Москва: Правда, 1991. С. 338–483.
144. *Лосский Н. О.* Условия абсолютного добра / Н. О. Лосский. Москва: Политиздат, 1991. 367 с.
145. *Малков Ф. М.* В старом Очере. Заметки краеведа / Ф. М. Малков. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1959. 160 с.
146. *Мамардашвили М.* Мысль под запретом (Беседы с А. Эпельбуэн) / М. Мамардашвили // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 32–72.
147. *Мамардашвили М.* Эстетика мышления / М. Мамардашвили. Москва: Изд-во Моск. шк. полит. исслед., 2000. 416 с.
148. *Мамин-Сибиряк Д. И.* Город Екатеринбург: Исторический очерк / Д. И. Мамин-Сибиряк // Собрание сочинений: в 12 томах. Свердловск: Свердловгиз, 1948–1951. Т. 12. С. 238–290.
149. *Мамин-Сибиряк Д. И.* Доброе старое время / Д. И. Мамин-Сибиряк // Собрание сочинений: в 12 томах. Свердловск: Свердловгиз, 1948–1951. Т. 10. С. 298–343.

150. *Мамин-Сибиряк Д. И.* Крупичатая / Д. И. Мамин-Сибиряк // Избранные сочинения: в 2 томах. Москва: Московский рабочий, 1988. Т. 2. С. 219–229.
151. *Мамин-Сибиряк Д. И.* От Урала до Москвы / Д. И. Мамин-Сибиряк // Собрание сочинений: в 12 томах. Свердловск: Свердлгиз, 1948–1951. Т. 12. С. 176–187.
152. *Мамин-Сибиряк Д. И.* Приваловские миллионы / Д. И. Мамин-Сибиряк // Собрание сочинений: в 12 томах. Свердловск: Свердлгиз, 1948–1951. Т. 2. 398 с.
153. *Манжора Б. Г.* Страницы из музыкального прошлого Нижнего Тагила / Б. Г. Манжора // Из музыкального прошлого: сборник очерков / ред.-сост. Б. Штейнпресс. Москва: Музыка, 1965. С. 115–140.
154. *Марков П. А.* В Художественном театре. Книга завлита / П. А. Марков; Всерос. театр. о-во. Москва: [Б. и.], 1976. 231 с.
155. *Марков П. А.* О театре: в 4 томах / П. А. Марков. Москва: Искусство, 1974. Т. 1: Из истории русского и советского театра. 427 с.
156. *Маяковский В. В.* Театр и кино: в 2 томах / В. В. Маяковский. Москва: Искусство, 1954. Т. 2. С. 381–383.
157. *Медведев П. М.* Воспоминания / П. М. Медведев. Ленинград: Academia, 1929. 359 с.
158. *Мейерхольд* в русской театральной критике: в 2 томах / сост. Н. В. Песочинский. Москва: АРТ, 2000. Т. 2. 654 с.
159. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы 1891–1917 гг.: в 2 частях / В. Э. Мейерхольд. Москва: Искусство, 1968. Ч. 1. 490 с.
160. *Мельников-Печерский П. И.* Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь // Полное собрание сочинений: в 14 томах / П. И. Мельников-Печерский. Санкт-Петербург; Москва: [Б. и.], 1898. Т. 12. С. 139–369.
161. *Металлургические заводы на территории СССР с XVII в. до 1917 г.* / под ред. М. А. Павлова. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1937. 396 с.
162. *Мухин В. В.* Складывание уральской горнозаводской вотчины Всеволожских / В. В. Мухин // Ученые записки Пермского государственного университета. 1964. № 108. С. 29–45.
163. *Мясникова Л. А.* Опыт: обретение открытости и откровения / Л. А. Мясникова, В. Я. Начевичене. Екатеринбург: Изд-во УрАГС, 1997. 96 с.

164. *Народный театр* / отв. ред. В. Е. Гусев. Ленинград: Изд-во ЛГИТМИК, 1974. 184 с.

165. *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища конца XVIII – начала XX в. / А. Ф. Некрылова. Ленинград: Искусство, 1984. 191 с.

166. *Нечаев Н. В.* Горнозаводские школы Урала в XVIII в. и начале XIX в. / Н. В. Нечаев // Материалы 2-й научной конференции по истории Екатеринбурга – Свердловска. Свердловск, 1950. С. 45–98.

167. *Нечаев Н. В.* Школы при горных заводах Урала в первой половине XVIII в. К истории профессионального образования в России / Н. В. Нечаев. Москва: Гудок, 1944. 120 с.

168. *Никитин А.* Пушкин и Урал. По следам находок и утрат / А. Никитин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1984. 284 с.

169. *Никитин А.* Русский театр от истоков до середины XVIII в. / А. Никитин. Москва: Искусство, 1977. 485 с.

170. *Никольский Н. М.* История русской церкви / Н. М. Никольский. 3-е изд. Москва: Политиздат, 1985. 319 с.

171. *Ницше Ф.* Антихристианин / Ф. Ницше // Сумерки богов / сост. А. А. Яковлева. Москва: Политиздат, 1990. 398 с.

172. *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза / Ф. Ницше. Санкт-Петербург: Художественная литература, 1993. 670 с.

173. *Новокрещенных Н. Н.* Чермозский завод / Н. Н. Новокрещенных. Санкт-Петербург: Изд-во Р. Голике, 1889. 45 с.

174. *Носилов К. Д.* У вогулов. Очерки и наброски / К. Д. Носилов. Санкт-Петербург: Изд-во А. С. Суворина, 1904. 257 с.

175. *Огарков В. В.* Демидовы, их жизнь и деятельность: биографический очерк / В. В. Огарков. Санкт-Петербург: Тип. газ. «Новости», 1891. 95 с.

176. *Огибенин П. А.* Ильинский театр в XIX в. / П. А. Огибенин // Исследования по истории Урала. Пермь: Изд-во ПГУ, 1972. Вып. 11. С. 29–36.

177. *Ончуков Н. Е.* Масленица / Н. Е. Ончуков // Пермский краеведческий сборник. Пермь: [Б. и.], 1928. Вып. 4. С. 117–123.

178. *Островский А. Н.* Вся жизнь – театру / А. Н. Островский. Москва: Советская Россия, 1989. 405 с.

179. *Павленко Н. И.* История металлургии в России XVIII в. Заводы и заводоуправления / Н. И. Павленко. Москва: Изд-во АН СССР, 1962. 566 с.

180. *Панченко А. М.* О русской истории и культуре / А. М. Панченко. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 464 с.
181. *Пирогова Е. П.* Библиотека Демидовых: Книги и судьбы / Е. П. Пирогова. Екатеринбург: Сократ, 2000. 208 с.
182. *Пирогова Е. П.* Род Турчаниновых: культурно-исторические очерки / Е. П. Пирогова, Е. Г. Неклюдов, М. Б. Ларионова. Екатеринбург: Сократ, 2000. 352 с.
183. *Полякова Е. И.* Зеркало сцены: эволюция сценического образа в русском театре XVIII–XIX вв. / Е. И. Полякова. Москва: Наука, 1994. 352 с.
184. *Понырко Н. В.* Святочный и масленичный смех / Н. В. Понырко // Смех в Древней Руси / под ред. Д. С. Лихачева. Ленинград: Наука, 1984. С. 154–202.
185. *Попов Н. С.* Хозяйственное описание Пермской губернии / Н. С. Попов. Пермь: [Б. и.], 1804. Ч. 2. 670 с.
186. *Проводы Масленицы* // Народное творчество Южного Урала / под ред. В. М. Сидельникова. Челябинск: ОГИЗ; ЧелябГИЗ, 1948. С. 73–77.
187. *Прокофьев В. П.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (К проблеме примитива в изобразительных искусствах) / В. П. Прокофьев // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / отв. ред. В. П. Прокофьев. Москва: Наука, 1983. С. 6–28.
188. *Пропп В. Я.* Русский героический эпос / В. Я. Пропп. Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1955. 202 с.
189. *Путилов Б. Н.* «Сборник Кирши Данилова» и его место в русской фольклористике: вступительная статья / Б. Н. Путилов // Древние Российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1958. С. 3–48.
190. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 томах / А. С. Пушкин. 3-е изд. Москва: Наука, 1965. Т. 10. 520 с.
191. *Пыляев М.* Полубарские затей / М. Пыляев // Исторический вестник. 1886. № 8. С. 482–587.
192. *Радищев А. Н.* Избранные сочинения / А. Н. Радищев. Москва; Ленинград: Гослитиздат, 1949. 854 с.
193. *Радищева О. А.* Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений, 1909–1917 гг. / О. А. Радищева. Москва: Артист, 1999. 351 с.

194. *Ранняя русская драматургия XVII в. – первая половина XVIII в.: в 5 томах* / сост. О. А. Державина, А. С. Демин. Москва: Наука, 1972. Т. 5. 512 с.
195. *Ремизов А. Товарищество Народной драмы* / А. Ремизов // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918 гг. / сост. и коммент. Н. В. Песочинского. Москва: АРТ, 1997. С. 45–54.
196. *Репин И. Е. Переписка* / И. Е. Репин, П. М. Третьяков. Москва; Ленинград: Искусство, 1946. 226 с.
197. *Ровинский Д. А. Русские народные картинки: в 2 томах* / Д. А. Ровинский. Санкт-Петербург: Изд-во Р. Голике, 1900. Т. 1. 520 с.
198. *Рогов П. А. Материалы для истории Пермского заповедного имения графов Строгановых* / П. А. Рогов. Пермь: [Б. и.], 1892. 89 с.
199. *Родина Т. М. Репертуар. 1801–1825 гг.* / Т. М. Родина, П. Г. Литвиненко // История русского драматического театра: в 7 томах / гл. ред. Е. Г. Холодов. Москва: Искусство, 1977. Т. 2. С. 48–147.
200. *Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство 1898–1907 гг.* / К. Л. Рудницкий. Москва: Наука, 1989. 383 с.
201. *Рычков Н. П. Продолжение журнала или дневных записок по разным провинциям Российского государства* / Н. П. Рычков. Санкт-Петербург: Изд-во при Императ. Акад. наук, 1770–1772. 539 с.
202. *Савич А. А. Тайное «Общество вольности» на Чермозском вотчинном заводе 1836 г.* / А. А. Савич // Пермский краеведческий сборник. Пермь: [Б. и.], 1926. Вып. II. С. 35–38.
203. *Савушкина П. И. Русский народный театр* / П. И. Савушкина. Москва: Наука, 1976. 448 с.
204. *Сахновский В. Мейерхольд* / В. Сахновский // Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 томах / сост. Н. В. Песочинский. Москва: АРТ, 2000. Т. 2: 1920–1938. С. 75–85.
205. *Свербеев Д. И. Собрание сочинений: в 2 томах* / Д. И. Свербеев. Москва: [Б. и.], 1899. Т. 1. 516 с.
206. *Светаева М. Г. Мария Гавриловна Савина* / М. Г. Светаева. Москва: Искусство, 1988. 317 с.
207. *Свиньин П. П. Доброго именинника празднуют три дня* / П. П. Свиньин // Отечественные записки. 1822. № 31. С. 266–268.
208. *Седзабуро Кимура. «Люди зрения» и «люди голоса»* / Кимура Седзабуро // Человек и мир в японской культуре / отв. ред. Г. П. Григорьев. Москва: Наука, 1985. С. 248–251.

209. *Серебренников В. Н.* Из записей фольклориста / В. Н. Серебренников // Пермский краеведческий сборник. Пермь: [Б. и.], 1928. Вып. IV. С. 121–124.
210. *Серебренников В. Н.* Пермская деревянная скульптура / В. Н. Серебренников. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1969. 604 с.
211. *Сигов Д.* Вести из Екатеринбурга / Д. Сигов // Заволжский муравей. 1834. № 23. С. 354–355.
212. *Скоморошьи игрища* // Народное творчество Южного Урала / под ред. В. М. Сидельникова. Челябинск: ОГИЗ: ЧелябГИЗ, 1948. С. 42–57.
213. *Словцов П. А.* Письма из Сибири / П. А. Словцов // Московский телеграф. 1829. № 2. С. 4–5.
214. *Смелянский А. М.* Москва – это Город / А. М. Смелянский // Петербургский театральный журнал. 2000. № 2. С. 17–21.
215. *Смелянский А. М.* Предлагаемые обстоятельства / А. М. Смелянский. Москва: АРТ, 1999. 351 с.
216. *Смышляев Д. Д.* Материалы к истории Пермского майоратного имения графов Строгановых: в 3 томах / Д. Д. Смышляев. Пермь: Тип. Перм. губ. зем. управы, 1893. Т. 2. С. 90–158.
217. *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов / В. К. Соколова. Москва: Наука, 1979. 188 с.
218. *Соловьева И. Н.* Леопольд Антонович Сулержицкий / И. Н. Соловьева // МХАТ. Сто лет: в 2 томах / сост. И. Н. Соловьева. Москва: Изд-во МХАТ, 1998. Т. 2. С. 235–251.
219. *Соловьева И. Н.* Театр есть старый, очень старый механизм / И. Н. Соловьева // Театр. 2000. № 2. С. 9–12.
220. *Соловьев В. С.* Избранное: в 2 томах / В. С. Соловьев. Москва: Мысль, 1990. Т. 2. 545 с.
221. *Сологуб Ф.* Театр одной воли / Ф. Сологуб // Театр. Книга о новом театре. Санкт-Петербург: Шиповник, 1908. С. 71–76.
222. *Станиславский К. С.* Записные книжки 1908–1913. Письма / К. С. Станиславский // Архив КС (Архив К. С. Станиславского), № 762, тетр. № 545, л. 5.
223. *Станиславский К. С.* Мое гражданское служение России / К. С. Станиславский. Москва: Искусство, 1990. 690 с.
224. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. Москва: Искусство, 1962. 576 с.

225. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве: из неопубликованных фрагментов / К. С. Станиславский // Архив КС (Архив К. С. Станиславского), № 762, тетр. № 27, л. 39.

226. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: в 8 томах / К. С. Станиславский. Москва: Искусство, 1957. Т. 1. 409 с.

227. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: в 8 томах / К. С. Станиславский. Москва: Искусство, 1957. Т. 4. 552 с.

228. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: в 8 томах / К. С. Станиславский. Москва: Искусство, 1957. Т. 7. 812 с.

229. *Станиславский К. С.* Этика / К. С. Станиславский. Москва: Искусство, 1981. 46 с.

230. *Старикова Л. М.* Театральная жизнь старинной Москвы / Л. М. Старикова. Москва: Искусство, 1988. 333 с.

231. *Стахорский С. В.* Русская театральная утопия начала XX в.: автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения / С. В. Стахорский. Москва, 1993. 34 с.

232. *Стенник Ю. В.* Драматургия русского классицизма. Комедия конца XVII–XVIII вв. / Ю. В. Стенник // История русской драматургии. XVII в. – первая половина XIX в. / под ред. Л. М. Лотмана. Ленинград: Наука, 1982. С. 109–162.

233. *Стенник Ю. В.* Комедия 1800–1820-х гг. / Ю. В. Стенник // История русской драматургии. XVII в. – первая половина XIX в. / под ред. Л. М. Лотмана. Ленинград: Наука, 1982. С. 221–238.

234. *Степун Ф. А.* Природа актерской души: сборник трудов / Ф. А. Степун // Из истории советской науки о театре. 20-е годы / сост. С. В. Стахорский. Москва: Изд-во ГИТИС им. А. В. Луначарского, 1988. С. 53–70.

235. *Степун Ф. А.* Театр будущего / Ф. А. Степун // Основные проблемы театра / под ред. А. А. Гвоздева, А. А. Смирнова. Берлин: Слово, 1923. С. 90–123.

236. *Стрельцова Е.* Парадоксы театрального самообмана / Е. Стрельцова // Театр. 1992. № 1. С. 31–188.

237. *Судзуки Д. Т.* Основы дзэн-буддизма / Д. Т. Судзуки // Дзэн-буддизм / сост., науч. ред. В. А. Шериев. Бишкек: Одиссей, 1993. С. 166–292.

238. *Сулоцкий А.* Семинарский театр в старину в Тобольске / А. Сулоцкий // Чтения в Императорском обществе истории и древнос-

тей российских при Московском университете. Москва: [Б. и.], 1869. Кн. 2. С. 1–19.

239. *Сучков И. И.* Театрально-игровые формы белорусского фольклора: Традиционное общение и современность: автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения / И. И. Сучков. Минск; Ленинград, 1989. 19 с.

240. *Сысертские* горные заводы (Краткий очерк их развития и современного состояния) / сост. В. Д. Черкасов. Санкт-Петербург: [Б. и.], 1882. 123 с.

241. *Сюзев П. В.* Народное празднество «Токмач» в Дубровской волости Охупского уезда / П. В. Сюзев // Пермский край: сборник сведений о Пермской губернии. Пермь: [Б. и.], 1895. Т. 3. С. 96–98.

242. *Табачникова Е.* Русское актерское искусство в провинциальном театре на рубеже XIX–XX вв. / Е. Табачникова. Ленинград: Изд-во ЛГИТМИК, 1981. 93 с.

243. *Татаршицев А. Г.* Радищев в Сибири / А. Г. Татаршицев. Москва: Современник, 1977. 269 с.

244. *Теплоухов Ф. А.* Народное празднество «Три елочки» в Богородской волости Пермского уезда // Пермский край: сборник сведений о Пермской губернии. Пермь: [Б. и.], 1892. Т. 1. С. 65–68.

245. *Тимашева М.* Откуда взять что-то человеческое / М. Тимашева // Петербургский театральный журнал. 2000. № 22. С. 13–15.

246. *Толстой Л. Н.* Статьи об искусстве и литературе // Собрание сочинений: в 20 томах / Л. Н. Толстой. Москва: Художественная литература, 1964. Т. 15. 479 с.

247. *Трубецкой Е. Н.* Смысл жизни / Е. Н. Трубецкой // Смысл жизни: антология; сост. и общ. ред. Н. К. Гаврюшина. Москва: Прогресс-культура, 1994. С. 245–488.

248. *Трубникова Н. И.* Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Н. И. Трубникова // Старейшие записи древних былин, баллад, духовных стихов, песен / под ред. А. А. Гореловой. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1980. 317 с.

249. *Тынянов Ю. М.* Гражданин Очер / Ю. М. Тынянов // Прометей: историко-биографический альманах: в 15 томах / ред. И. И. Мочалов. Москва: Молодая гвардия, 1966. Т. 1. С. 258–266.

250. *Успенский Б. А.* Семиотика истории. Семиотика культуры: избранные труды / Б. А. Успенский. Москва: Языки русской культуры, 1996. 607 с.

251. *Успенский В. В.* Русский классический водевиль: вступительная статья / В. В. Успенский // *Русский водевиль* / сост. В. В. Успенский. Ленинград; Москва: Искусство, 1959. С. 3–50.
252. *Федотов Г. П.* Судьба и грехи России / Г. П. Федотов. Санкт-Петербург: София, 1991. 229 с.
253. *Фельдман О. М.* Провинциальный театр. 1862–1881 / О. М. Фельдман // *История русского драматического театра: в 7 томах* / гл. ред. Е. Г. Холодов. Москва: Искусство, 1980. Т. 5. С. 259–389.
254. *Фельдман О. М.* Театральная провинция в воспоминаниях В. А. Кригера: послесловие / О. М. Фельдман // *Кригер В. А. Актерская громада. Русская театральная провинция 1890–1902 гг.* Москва: Искусство, 1976. С. 205–222.
255. *Феофан Затворник (еп.).* Путь к Спасению: краткий очерк аскетике / Феофан Затворник. Москва: [Б. и.], 1894. 217 с.
256. *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины: в 2 томах / П. А. Флоренский. Москва: Правда, 1990. Т. 1 (II). 809 с.
257. *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли: в 2 томах / П. А. Флоренский. Москва: Правда, 1990. Т. 2. 446 с.
258. *Флоренский П. А.* Христианство и культура / П. А. Флоренский. Москва: АСТ Фолио, 2001. 665 с.
259. *Флоровский Г.* Пути русского богословия / Г. Флоровский. Париж: YMCA-press, 1937. 602 с.
260. *Фольклорный театр: сборник* / сост. и ред. А. Некрылова, Н. Савушкина. Москва: Современник, 1988. 475 с.
261. *Фомина Е.* Правила отторжения «я» / Е. Фомина // *Петербургский театральный журнал*. 2000. № 20. С. 53–60.
262. *Франк С. Л.* Непостижимое: сочинения / С. Л. Франк. Москва: Правда, 1990. 509 с.
263. *Франк С. Л.* С нами Бог / С. Л. Франк. Париж: YMCA-press, 1964. 192 с.
264. *Футуристы: сборник*. Москва, 1914. № 1–2. 605 с. (Первый журнал русских футуристов.)
265. *Хайченко Г. А.* Русский народный театр конца XIX – начала XX вв. / Г. А. Хайченко. Москва: Наука, 1975. 367 с.
266. *Холодов Е. Г.* Зрелища и зрители (У истоков русской театральной публики) / Е. Г. Холодов // *Театр и зритель* / под ред. Е. Г. Холодова. Москва: Искусство, 1974. С. 51–73.

267. *Хоружий С. С.* Заметки к энергийной антропологии. «Духовная практика» и «отверзание чувств»: два концепта в сравнительной перспективе / С. С. Хоружий // Вопросы философии. 1999. № 3. С. 10–59.

268. *Хоружий С. С.* Подвиг как органон. Организация и герменевтика опыта в исихастской традиции / С. С. Хоружий // Вопросы философии. 1998. № 3. С. 57–59.

269. *Хренов И. А.* Социально-психологический аспект функционирования зрелищ в культуре города / И. А. Хренов // Театр и художественная культура: Социологические исследования театральной жизни / сост. и ред. И. А. Хренов. Москва: Изд-во ВТО, 1980. С. 111–132.

270. *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма / П. Я. Чаадаев; сост. Б. Н. Тарасова. Москва: Современник, 1989. 623 с.

271. *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение: словарь-справочник / Л. А. Черейский. Ленинград: Наука, 1976. 519 с.

272. *Черкасова А. С.* Горнозаводская мануфактура в России и процесс горообразование в XVIII в. / А. С. Черкасова // Исторические записки. 1974. № 93. С. 293–308.

273. *Черкасова А. С.* Мастерские и рабочие люди Урала в XVIII в. / А. С. Черкасова. Москва: Наука, 1985. 248 с.

274. *Чернецов В. Н.* К истории родового строя у обских угров / В. П. Чернецов // Советская этнография. 1947. Вып. VI–VII. С. 162–167.

275. *Чехов М.* Воспоминания. Письма / М. Чехов; сост. З. Удальцова. Москва: Локид-Пресс, 2001. 668 с.

276. *Чехов М.* Литературное наследие: в 2 томах / М. Чехов. Москва: Искусство, 1986. Т. 1: Воспоминания. Письма. 407 с.

277. *Чичеров В. И.* Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI–XIX вв.: очерки по истории народных верований / В. И. Чичеров. Москва: Изд-во АН СССР, 1957. 236 с. (Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Т. 40.)

278. *Чулков Г.* Принципы театра будущего / Г. Чулков // Театр. Книга о новом театре. Санкт-Петербург: Шиповник, 1908. С. 36–58.

279. *Чупин Н. К.* Географический и статистический словарь Пермской губернии: в 3 томах / Н. К. Чупин. Пермь: [Б. и.], 1873. Т. 1. 578 с.

280. *Шакинко И. М.* Кирша Данилов и Урал / И. М. Шакинко // Урал. 1989. № 12. С. 145–147.

281. *Шаляпин Ф. И.* Маска и душа / Ф. И. Шаляпин. Москва: Искусство, 1989. 319 с.
282. *Шаховской Н.* «Горе от ума» в Пермской межевой конторе / Н. Шаховской // Русский архив. 1898. № 8. С. 649–651.
283. *Шишонко В. Н.* Пермская летопись с 1262 по 1881 в пяти периодах. Период 3-й с 1645 по 1676 гг. / В. Н. Шишонко. Пермь: Тип. Губ. зем. управы, 1884. 1168 с.
284. *Шмаков А.* Радищев в Сибири / А. Шмаков. Иркутск: Обл. гос. изд-во, 1952. 100 с.
285. *Шубарт В.* Европа и душа Востока / В. Шубарт. Москва: Русская идея, 1997. 405 с.
286. *Шуберт А. И.* Михаил Семенович Щепкин / А. И. Шуберт. Москва: Наука, 1952. 332 с.
287. *Щеглов И. Л.* Народ и театр. Очерки и исследования современного театра / И. Л. Щеглов; П. Сойкин. Санкт-Петербург, 1911. 540 с.
288. *Щепкин М. С.* Записки и письма. Современники о М. С. Щепкине / М. С. Щепкин; сост. А. П. Клиничин. Москва: Наука, 1952. 372 с.
289. *Эйрие.* Живописное путешествие по Азии, составленное на французском языке под руководством Эйрие и украшенное гравюрами / Эйрие; пер. Е. Корена; изд. А. С. Ширяев. Москва: [Б. и.], 1839. 290 с.
290. *Эйхенбаум Б. С.* Первая студия / Б. С. Эйхенбаум // Москва и Петербург. Pro et contra / сост. К. Г. Исупов. Санкт-Петербург: Изд-во Рус. Христиан. гуманит. ун-та, 2000. С. 366–372.
291. *Gmelin I. G.* Reise durch Sibirien. Von dem Jahr 1733 bis 1743. Driter Theil / I. G. Gmelin. Gottingen: [S. l.], 1751. 370 S.
292. *Kannisto A.* Über die wogulische Schauspielkunst / A. Kannisto // Finisch-ugrische Forsch. Tartu, 1906. Bd. VI. S. 7–29.
293. *Kozebu A.* Das merkwürdigste Jahr meines Lebens / A. Kozebu. Berlin, 1801. Bd. 2. 106 S.
294. *Kupffer A. Th.* Voyage dans l'Oural cnlepris en 1828 par / A. Th. Kupffer. Paris: [S. l.], 1833. P. 171–177.
295. *Outeroche d' L'Abbe Chappe.* Voyage en Siberie, fait par ordre du roc en 1761... / L'Abbe Chappe d'Outeroche. Paris: [S. l.], 1768. 240 p.

Глоссарий

Актер – исполнитель, лицо, произносящее текст или совершающее действие; он одновременно лицо, означаемое текстом, и лицо, означающее текст по-новому в процессе каждой интерпретации.

Амплуа – тип роли актера, соответствующий его возрасту, внешности и стилю игры: амплуа субретки, героя-любовника и т. д.

Антерприза (от фр. *Entreprise* – предприятие) – форма организации театрального дела, при которой частный предприниматель собирает актеров для участия в спектакле (в отличие от формы репертуарного театра, где труппа постоянная).

Антиномия – противоречие между двумя суждениями, в равной степени доказуемыми.

Аполлоновское и дионисийское – философско-эстетическое понятие, введенное Ницше для характеристики двух типов культур и начал бытия. Аполлоновское – критическое и рациональное, дионисийское – творчески-чувственное и оргастически-иррациональное.

Аскетика – принцип поведения, основанный на сознательном ограничении пользования земными благами для достижения нравственного религиозного идеала; связанная с ним система взглядов и духовно-телесных упражнений.

Бенефис (от фр. *Benefice* – доход, польза) – спектакль, устраиваемый в честь одного из выступающих актеров (например, как выражение признания его мастерства) или работников театра. Доход от таких представлений полностью поступал в пользу этого человека (за вычетом расходов на организацию спектакля).

Бессознательное – совокупность психических процессов, не представленных в сознании. В творчестве связывается с ролью воображения и интуиции.

Биомеханика – раздел биофизики, изучающий механические свойства живых тканей, органов и организма в целом. Термин использовался Мейерхольдом для описания системы физической тренировки актера, основной целью которой является немедленное выполнение заданий, полученных извне. Биомеханическая техника испол-

нения противоположна интроспективному методу, навеянному вдохновением, ассоциированными эмоциями.

Благодать – в патристике – спасительное воздействие на людей Святого Духа.

Богообщение – диалог человека и Бога, строящийся на принципах реализма, любви и апофатизма, в процессе которого человек вырастает как целостность.

Грех – поступок или помысел вопреки Божественной воле, разрыв живого Богообщения. Для человека это онтологическая неудача, впадение в поврежденное состояние.

Грим – искусство изменять внешность актера (в первую очередь лицо) в соответствии с требованиями исполняемой роли; особые профессиональные краски, используемые в театре.

Гротеск – вид художественной образности, основанный на намеренном преувеличении, «реконструкции (искажении) природы, сочетании предметов, считающемся невозможным как в природе, так и в нашем повседневном опыте, с очень большим упором на чувствительную материальную сторону таким образом созданной формы» (Мейерхольд).

Диалог культур – взаимодействие, пересечение, встреча смыслов, определяющих характерные черты различных национальных и исторических типов культуры.

Добро – фундаментальная трансценденталия христианской мысли. Православная традиция выдвигает идею первичного Божественного блага, предустановленной гармонии мировых и человеческих начал, разрушенную вследствие грехопадения.

Другой – понятие современной философии, фиксирующее опыт встречи «я» с иным по отношению к «я».

Дух – в трудах Отцов Церкви, а также в русской религиозной философии – высшая способность души, посредством которой человек вступает в общение с Богом. «Самое главное в человеке», «сила личного самоутверждения в человеке» (И. А. Ильин).

Жест – телодвижение, чаще всего волевое и контролируемое актером, совершаемое ради значения, более или менее зависящего от произносимого текста или же совершенно автономного. В каждую эпоху возникает собственная концепция театрального жеста, что влияет на актерскую игру и стиль представления.

Знак (театральный) – в рамках театральной семиологии – объединение означающего и означаемого. В театре план означающего (план выражения) состоит из сценических материалов (объектов, предметов, красок, форм, освещения, мимики, движения и т. д.), в то время как план означаемого (план содержания) представляет собой концепцию, представление или значение, связываемое с означающим (текст драматургический).

Имманентное – нечто внутренне присущее какому-либо предмету, явлению, процессу.

Импровизация – техника драматической игры, когда актер играет что-либо непредвиденное, не подготовленное заранее, а придуманное в ходе действия.

Исихазм – мистическое учение, возникшее в среде греческого монашества на Афоне в XIV в. Исихасты считали, что фаворский свет – свет, которым просияло лицо Иисуса Христа при его преображении – есть таинственное проявление Божественной славы.

Истина – фундаментальная трансценденталия христианской мысли. Согласно патристике, в Божественном своем бытии это «путь и живот». Сама истина трансцендентна философии, которая знает лишь ее аспект – истинность как вечное искание истины.

Канон – принцип формообразования, ориентированный на устойчивый образец, не подверженный изменению и вариациям.

Катарсис – одна из целей и одно из следствий трагедии, совершающей очищение страстей главным образом посредством чувств сострадания и страха в момент их возникновения у зрителя, который отождествляет себя с трагическим героем (Аристотель).

Космос – целостность мироздания, совершенная, пронизанная гармонией и красотой Вселенная.

Красота – фундаментальная трансценденталия христианской мысли. Красота как высшая Божественная действительность есть вместе с тем Истина и Добро.

Личность – в православном понимании – то, что соответствует в человеке образу Божию. Это не часть природы человека, но начало.

Марионетка – актер, чья деятельность подлежит абсолютному контролю режиссера-постановщика (в этом сказывается непреодолимое влечение к сценической механизации).

Метатеатр – театр, проблематика которого обращена к самому театру, к «театру в театре».

Мизансцена – преобразование или конкретизация драматургического текста через актера, через сценическое пространство, вложенная во временной отрезок, прожитый зрителем.

Мимесис – имитация или изображение чего бы то ни было.

Мистика – ощущение таинственности, загадочности, «иного измерения», скрытого за привычными реалиями повседневной жизни; интуитивно-экстатическое постижение подлинной реальности.

Пространство (театральное) – совокупность художественного пространства (возникающего в процессе игры актеров или при сценографическом оформлении сцены), реального пространства зрительного зала и подсобных помещений театра.

Роль – совокупность текста и игры одного и того же актера.

Символ – наглядное представление о ценностных универсалиях культуры, «высвечивание» идеи в образе.

Синергия – восходящее к апологетам и Отцам Церкви понятие о сорботничестве человека и Бога, базирующееся на учении о наличии свободы во «внутреннем человеке».

Смысл – соединение реалий предметного мира и их духовно-ценностного освоения, интерпретации. Культура – определенность смысла, целостный смысловой мир.

Сцена – в разное время: декорация, игровая площадка, место действия, временной отрезок в течение акта и – в метафорическом смысле – внезапное, яркое и зрелищное событие.

Сценография – средство, способное «высветить» текст и человеческое действие, изобразить ситуацию высказывания (а не фиксированное место) и определить смысл постановки.

Творчество – характеристика деятельности, отражающая способность человека к созданию чего-то нового, к изобретениям, открытиям, к выходу за пределы достигнутого.

Театр – вид искусства, главным элементом которого является сценическое действие, осуществляемое творческим коллективом. Театральный синтез искусств включает авторское содержание, режиссерское прочтение, актерское исполнение, а также музыку, хореографию, художественное оформление. Театр объединяет самые различ-

ные жанры сценического искусства: драму и балет, оперу и пантомиму и т. д.

Театральность – специфический процесс театрального высказывания, противопоставляемый литературе, текстовому театру, письменным средствам. Театральность – «это театр минус текст, это насыщенность знаков и впечатлений» (Р. Барт).

Традиция – способ существования культуры, передачи ценностей, предполагающий опору на опыт предков, отсыл к прошлому; устойчивое и повторяющееся начало культуры.

Трансцендентное – выходящее за пределы естественных человеческих возможностей.

Форма – внешнее очертание, наружный вид, контуры предмета; внешнее выражение какого-либо содержания.

Четвертая стена – воображаемая стена, отделяющая сцену от зала. Разрушителем четвертой стены в русском театре был Мейерхольд.

**Договор труппы актеров Тобольского театра
с управляющим театром, коллежским
ассессором Ишимовым**

1799 г. декабря 20 дня управляющему Тобольским театром, заведенным от Приказа общественного призрения, Тобольской народной школы директору, господину коллежскому ассессору Ишимову, мы, нижеподписавшиеся при этом театре актерами и актрисами находящиеся, дали сие обязательство в следующем:

1) С 1 января 1800 г. по 1 января 1801 г., то есть один год обязуемся находиться при оном театре каждый и каждая в тех самых должностях, какие кто исправлял поныне, выполняя некоторые из них, как в службе состоящих, буде от оной отлучены не будем.

2) За сие годичное время бытия нашего в должностях при театре не только никаких от Приказа общественного призрения и от него управляющего плату не требовать, а сбор театральный, как то: с лож, с партера и райка представить для нашего продовольствия из откупа на год 300 рублей. При постановлении обязательства представить половинное число управляющему театром, а остальные при наступлении второй половины года.

3) За взносом в Приказ откупной суммы и за употреблением оного на расходы театральные, как то: на покупку свеч, сала, дров, на заведение новых и поправление старых декораций, музыки, музыкантов и рабочих людей, из коих на первых вообще назначаем в год 80 рублей, а последним, т. е. рабочим, по такому же количеству, какое они в прошедшем 1799 г. получали. Оставшиеся деньги разделять нам помесечно по тому числу, по какому в предложенной при сем ведомости, показующей месячно актерам и актрисам довольство назначено, и как в прошедшей половине года была. Буде же и затем будучи из сбора остатки, оные делить между нами на каждого по той части, почему на рубль жалованья причтется, напротив, если чего не достанет, то разделя наличность по количеству назначенного в ведомости были бы оного довольным и никакой претензии в том не иметь.

4) Для более успешного производства театральных действий какие играть пьесы располагать общим нашим согласием и с согласия

управляющего театром. Новые же пьесы, получая от управляющего для представления, сначала читать одному в собрании всех актеров и актрис и разбирать роли по желаниям и характерам с общего согласия, и ежели кто из актеров и актрис не пожелал играть назначенной по согласию роли, в таком случае докладывать на рассмотрение управляющему, и по рассмотрено кому от него что играть приказано будет, оное и выполнять в повеленное время без всякого роптания.

5) Ежели кто во время представления пьесы и репетирования оной из нас скажется в каком-либо непорядке или в положенный час к репетиции не явится, таковые подвергаются заплатить за поздний приход 25 копеек за всякий раз; за небытие совсем того дня и бытие, но в пьяном образе и за бесчинство и шум взыскивать против того вчетверо; будучи же в собрании быть во всякой благопристойности. Сеи деньги записывать в особую данную от управляющего за шнуром и печатью книгу и по прошествии месяца вычитать у виновного то количество из жалованья, предоставлять в распоряжение беспрекословно в волю управляющего театром.

6) Сбор денег, раздача билетов, пропуск в ложи, партер и раек по согласию нашему назначить между нами [тому], который свободное время будет.

7) Приход денег записывать при окончании представления пьесы, а расход тогда, когда что будет куплено. Сей приход предоставить избранному от нас общим нашим согласием, коему и получить от управляющего за шнуром и печатью и подписом его книги, в которые записывать то и другое. Без согласия же общего никому никакой выдачи и покупки не производить; по окончании же месяца в присутствии управляющего и при собрании всех актеров и актрис читать тому, кто будет нами избран, приходные книги, а чтобы со всякою верностью приход и расход был записан и никто бы из актеров и актрис не имел на оное претензии, в том свидетельствовать в книгах подписом управляющего.

8) Управляющему театром предоставляем прежнюю директорскую шестибилетную ложу под литером «В» безденежно.

9) Во время нахождения нашего при оном театре, ежели что мы заведем вновь на собственные деньги какие-либо платья или что для нас нужное, то по окончании годовичного времени должно остаться нашим, а ежели что потребно будет для переделки из казенного гар-

дероба, то обязуемся за это внести по оценке означенной в описи казенного имущества театра в Приказ деньги. Хранение казенного гардероба и всех казенных книг иметь тому, кто из нас избран будет с дозволением управляющего театром.

10) В продолжении срочного времени никому из актеров и актрис бенефисов на себя не требовать и не давать, а ежели кто из них отличится в лучшем представлении назначенных ему ролей и по общему нашему согласию заслужит награждения, в таковом случае по желанию нашему с дозволения управляющего, из общего сбора ежели оного, за употреблением надобностей театра, будет достаточно выдать с запискою в книгу столько, сколько нами положено будет.

11) В течение годичного времени обязуемся дать 42 спектакля, в число коих новых дать 6 драм, оперу и 4 комедии. В прочем, в исправном всего вышеписанного исполнении подписуемся. Ежели кто из нас по каким-либо случаям окажется не исправным и не способным, оного с дозволения управляющего отделять от театра, примать на место его другого, не причиняя однакож в театральных действиях остановки.

На подлинном подписали:

Актеры: Алексей Ушаков, Дмитрий Власов, Дмитрий Матрох, Яков Власов, Николай Тяпкин, Илья Лозицкий, Василий Васильев, Андрей Иванов, Яков Макунин, Афанасий Голиков, Георгий Зернов.

Актрисы: Анна Голикова, Авдотья Тверитинова.

Научное издание

Костерина Алла Борисовна

ИСТОРИЯ И МЕТАФИЗИКА РУССКОГО ТЕАТРА

Монография

Редактор О. Е. Мелкозерова
Компьютерная верстка О. Н. Казанцевой

Печатается по постановлению
редакционно-издательского совета университета

Подписано в печать 10.11.11. Формат 60×84/16. Бумага для множ. аппаратов.
Печать плоская. Усл. печ. л. 19,5. Уч.-изд. л. 20,0. Тираж 100 экз. Заказ № 33.
Издательство Российского государственного профессионально-педагогического
университета. Екатеринбург, ул. Машиностроителей, 11.

Отпечатано ООО "ТРИКС"
Свердловская обл., г. Верхняя Пышма, ул. Феофанова, 4
www.printvp.ru

